792.02
Ev7p

Н. Евреинов

Pro Scena Sua

Киев • Прометей • Н. Михайлова

Брату в день окончанія средней школы

Н. Н. ЕВРЕИНОВЪ.

PRO SCENA SUA.

Режиссура. Лицедѣи. Послѣднія проблемы театра.

КН-ВО „ПРОМЕТЕЙ“
Н. Н. МИХАЙЛОВА.

Типографія
Спб.
Т-ва Печ. и Изд.
дѣла «Трудъ».
Кавалерг., 40.

792.02
Ег7р

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Стр.

1) Pro scena sua 5

РЕЖИССУРА.

2) Къ постановкѣ «Орлеанской дѣвы» Шиллера 9
3) » «Саломеи» О. Уальда 16
4) » «Всегдашнихъ шашенъ» Ѳ. Сологуба 27
5) О «Царѣ Эдипѣ» Рейнгардта-Моисси 36
6) Режиссеръ и декораторъ 39
7) «Режиссеръ» д-ра К. Гагемана 50
8) Наше право 55
9) Секретъ режиссерскаго сердца 59

ЛИЦЕДѢИ.

10) Средневѣковый лицедѣй 67
11) Испанскій актеръ XVI—XVII в.в. 77
12) На экзаменѣ андалузскихъ танцовщицъ 97
13) Первый актеръ «театра настроеній» 105
14) Любовная реклама 110
15) В. В. Стрѣльская 112
16) В. Ѳ. Коммиссаржевская и толпа 117
17) Актеръ въ кинематографѣ 123
18) Tangelfoot 125
19) Грядущій лицедѣй 129

ПОСЛѢДНІЯ ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРА.

20) Художники въ театрѣ Коммиссаржевской 137
21) О наготѣ на сценѣ 159
22) Сценическая цѣнность наготы 166
23) Языкъ тѣла 173
24) Далькрозъ и его школа 178

Pro scena sua.

Трое слѣпыхъ наткнулись въ лѣсу на слона. Наткнулись съ трехъ сторонъ: спереди, сзади и сбоку. И вотъ первый, нащупавъ хоботъ, сказалъ «это змѣя»; второй, взявшись за хвостъ, сказалъ «это веревка»; третій, подошедшій сбоку, сказалъ «это стѣна».

Многіе изъ насъ, въ отношеніи величайшихъ проблемъ искусства и науки, иногда похожи на такихъ слѣпыхъ. Радуемся Колумбовой радостью, пьянѣемъ Архимедовымъ хмѣлемъ: «это змѣя!» «это веревка!» «это стѣна!»

А на самомъ дѣлѣ это слонъ.

Но вѣдь слонъ такой большой, а слѣпой человѣкъ, рядомъ съ нимъ, такой маленькій! Какъ огладить гиганта пигмейской рукой?..

И ужъ то добродѣтель, что пигмей, наткнувшись на незнакомое, не отошелъ отъ него лѣнивой походкой: «не мое, молъ, дѣло». И то добродѣтель, если онъ распозналъ въ этомъ новомъ похожее на «змѣю», или на «веревку», или на «стѣну». И ужъ большая въ томъ добродѣтель, если пигмей терпѣливо успѣлъ набрѣсти и на «змѣю», и на «веревку», и на «слона». Если-жъ упорство пигмея обведетъ его, наконецъ, вокругъ чудища со всѣхъ сторонъ и дастъ слѣпцу распознать въ этихъ «змѣѣ», «веревкѣ» и «стѣнѣ» слона, то тутъ ужъ и словъ для похвалы не найти.

Сразу-жъ это невозможно, какъ невозможно было самому Колумбу, въ часъ открытія Америки, увидѣть сразу и Гренландію и Огненную Землю.

. . . . . .

Все это я наговорилъ въ похвалу себѣ и поощреніе.

Мнѣ пріятно сознавать свое упорство и сосредоточенность. Пріятно сознавать, что къ своимъ книжкамъ я отношусь какъ къ главамъ одной большой Книги, надъ концомъ и заглавіемъ которой стоитъ пока вопросительный знакъ.

Кто читалъ меня прилежно, знаетъ, что это правда, и онъ будетъ радъ, при чтеніи этой книги, утвердиться въ своемъ мнѣніи.

Здѣсь я собралъ и привелъ въ порядокъ статьи, относящіяся, главнымъ образомъ, къ *моей* практической дѣятельности и касающіяся, въ большинствѣ, той сцены, гдѣ *я* посильно служилъ радостному искусству представленія преображенной дѣйствительности.

Вотъ почему этой книгѣ дано скромное названіе «Pro scena sua».

РЕЖИССУРА.

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign Alternates

https://archive.org/details/proscenasua00evre

Къ постановкѣ «Орлеанской Дѣвы» Шиллера.

Что-бы тамъ ни говорили, а главная задача режиссера—быть вѣрнымъ проводникомъ на сценѣ замысла не своего, но драматурга; весь режиссерскій замыселъ лишь иллюстраціоннаго характера по отношенію къ замыслу драматургическому. И мнѣ, какъ толмачу сокровенной идеи поэта, какъ выразителю его священной воли, какъ, наконецъ, любовному охранителю его творческаго «я»,—мнѣ, режиссеру, надобно на первыхъ-же порахъ, т. е. при приступѣ къ инсценировкѣ, отвѣтить на вопросъ: какой же категоріи сценизмъ имѣлся въ виду авторомъ при созиданіи данной пьесы; другими словами:—какого рода «театръ», какого рода направленіе въ игрѣ учитывалъ въ минуту творчества занимающій меня драматургъ.

Еще совсѣмъ недавно мнѣ пришлось печатно указать, что я считаю преступленіемъ со стороны режиссера пренебрежительное отношеніе къ тому или иному пониманію сценизма самимъ авторомъ (Театръ, 1908 г., № 215). Я знаю это мнѣніе не пришлось по вкусу многимъ изъ моихъ собратій, но что же дѣлать!—за то мнѣ не по вкусу распространеніе своей свободы творчества за грани творчества другого. Теперь же, какъ объ этомъ всѣ освѣдомлены, чуть не вошло ужъ въ режиссерскій «usus» вносить въ произведенія такія коррективы, послѣ которыхъ подпись драматурга является сомнительной.

На первомъ планѣ толкованіе; но толкованіе не произвольное, не нарочитое, а искреннее, вдумчивое, ревностное;—сначала кропотливая работа надъ «представленіемъ о

пьесѣ», а потомъ ужъ вдохновенный трудъ надъ «представленіемъ пьесы». Въ концѣ концовъ о педантизмѣ здѣсь и рѣчи быть не можетъ: я лишь хочу побольше бережливой осторожности, побольше затаеннаго дыханья въ обращеніи со «Святая Святыхъ» всего произведенія, каковымъ внѣ сомнѣнія является драматургическій замыселъ. Пусть будутъ купюры, измѣненія, если мѣстныя средства театра, ограниченность времени дѣйства и другія условія понудятъ къ тому. Это простительно; нерѣдко даже должно поступиться меньшимъ для спасенья большаго. Пусть оболочка не цѣла и не со всѣхъ сторонъ показана!—ядро сохранено?—ну, что-жъ, достаточно!.. Итакъ, на первомъ планѣ замыселъ и его ревностное толкованіе. Но, скажутъ мнѣ, мы всѣ прекрасно знаемъ, что если то или другое созданіе Природы вызываетъ разныя представленія у разныхъ поэтовъ, то и созданіе Поэта, въ свою очередь, вызываетъ въ насъ разнообразныя по своимъ оттѣнкамъ представленія!—Конечно. Что искусство прежде всего обращается къ нашему воображенію, къ нашей фантазіи, объ этомъ въ настоящее время спорить не приходится. Сойдемся лишь въ одномъ: какъ режиссеръ, т. е. какъ взявшійся передать вамъ въ образахъ «чужое», я тѣмъ обязанъ только къ большей чуткости и къ большей строгости контроля по отношенію собственнаго представленія объ этомъ временно—чужомъ.

Сейчасъ передо мной трагедія Шиллера; въ ней повѣствуется объ Орлеанской Дѣвѣ, объ ея жизни, ея подвигахъ, ея страданіи, ея кончинѣ. Трагедія!.. Мы знаемъ со словъ Шиллера, что подразумѣвалъ поэтъ подъ этимъ словомъ; въ трагедіи онъ видѣлъ поэтическое воспроизведеніе законченнаго дѣйства, изображающее намъ людей въ страданіи и цѣль котораго возбудить въ насъ сострадание. Не конкретная правда, не историческая точность дороги поэту въ воспроизведеніи «дѣйства объ Іоаннѣ», а поэтическая истина. Вдохновенными словами, ритмичностью строкъ, красотою положеній хочетъ поэтъ заставить насъ преклониться въ умиленіи передъ Прекрасною Душой и очистить себя въ состраданіи къ ней, расточающей себя

на благо другимъ, въ состраданіи не къ той Іоаннѣ, по адресу которой исторія наговорила столько непріятностей рядомъ съ хорошимъ, а къ Прекрасной Душѣ вымышленной Іоанны.

Вѣдь если сличить Шиллеровскую Іоанну съ Іоанной исторической, то, кромѣ общаго начальнаго абриса, получится немного совпаденій.—Шиллеръ грѣшитъ противъ исторіи въ хронологическомъ отношеніи; онъ выводитъ рядомъ лицъ, которыя по существу тогдашнихъ отношеній не могли быть выведены рядомъ (напр. Карлъ VII и Филиппъ Добрый); онъ даетъ характеристики, отнюдь не сходныя съ историческимъ обликомъ дѣйствующихъ, не согласно съ исторіей изображаетъ цѣлый рядъ фактовъ (напр., убійство Іоанной Монгомери, смерть Тальбота и др.), выдумываетъ событія первостепенной важности, о которыхъ исторіи ничего неизвѣстно (напр., битва подъ Реймсомъ) и, вмѣстѣ съ тѣмъ, замалчиваетъ подвиги такихъ значительныхъ персонъ, какъ Марія Анжуйская, которой не нашлось и мѣста въ пьесѣ. Представивъ всю исторію Іоанны въ невѣроятно смѣломъ сокращеніи, Шиллеръ заканчиваетъ ее не позорнымъ сожженіемъ на кострѣ побѣжденной, а свѣтлою кончиной во честномъ бою Побѣдительницей. Но въ чемъ же дѣло? Не зналъ что ли исторіи Шиллеръ или такіе факты, напримѣръ, какъ мученическая смерть Іоанны въ его время не были еще непреложны?—Конечно, нѣтъ;—Шиллеръ умышленно игнорировалъ историчность. Поэтическое изображеніе дѣйствія, достойнаго состраданія, онъ прямо противуполагаетъ историческому изображенію. Вѣдь «цѣль трагедіи, говоритъ онъ, поэтическая: она представляетъ дѣйствіе для того, чтобы тронуть и тѣмъ доставить наслажденіе. Если поэтому она обрабатываетъ данный матеріалъ соотвѣтственно этой цѣли, она, очевидно, свободна въ такой обработкѣ; она не только можетъ,—она должна подчинить историческую истину законамъ искусства и обработывать матеріалъ сообразно своимъ нуждамъ». Шиллеръ смѣется надъ такими произведеніями, какъ «Tod Hermans», «Mi-

поna» и пр., гдѣ мелочное соблюденіе костюмовъ, національнаго характера и особенностей эпохи скорѣй мѣшаетъ, чѣмъ способствуетъ доброкачественности трагедіи. «Нерѣдко, пишетъ Шиллеръ въ статьѣ «О трагическомъ искусствѣ», при строжайшемъ соблюденіи исторической истины, страдаетъ истина поэтическая; наоборотъ, она выигрываетъ отъ грубѣйшаго нарушенія исторической истины».

Сказаннаго довольно, чтобы уберечь режиссера отъ увлеченія средневѣковьемъ при постановкѣ Орлеанской Дѣвы, этой трагедіи изъ эпохи Среднихъ Вѣковъ. И тотъ, кто ждетъ отъ меня щегольства исторической точностью въ воспроизведеніи жизни XV-го вѣка, кто ожидаетъ постановки, которая бы подобала мнѣ, какъ реконструктору стариннаго театра, а стало быть какъ кладезю медивистическихъ познаній въ области театра,—тотъ глубоко разочаруется, т. к. мой принципъ: характеръ постановки обусловливается характеромъ инсценируемой пьесы; данная же трагедія Шиллера отнюдь не «историческая пьеса» въ томъ значеніи этихъ словъ, какое придается имъ современной теоріей драмы, а пьеса, главнымъ образомъ, покоющаяся на легендарныхъ фактахъ, опровергнутыхъ исторіей, и на свободномъ, какъ отъ легенды, такъ и отъ исторіи, поэтическомъ вымыслѣ.

Какая-жъ постановка наиболѣе соотвѣтствовала бы духу даннаго произведенія?

Когда для руководства режиссуры имѣется такъ мало ремарокъ, я бы сказалъ—такъ классически—мало ремарокъ, какъ въ Орлеанской Дѣвѣ,—передъ инсценирующимъ пьесу возникаетъ слѣдующая альтернатива: или идти въ сторону усложненія пьесы, наглядной дифференціаціи послѣднихъ мелочей и «историческаго оправданія» частностей, ну, скажемъ, «мейнингейнства», или наоборотъ—идти въ сторону упрощенія, примитива, а стало быть необходимой условности, короче—того метода, понятіе котораго можетъ быть охвачено терминомъ «симплификаціи». Tertium non datur; а внѣ художественной тенденціи я не

представляю себѣ творчества режиссера, достойнаго быть названнымъ искусствомъ.

Мое отношеніе къ этой пьесѣ Шиллера, кажется, достаточно ясно оправдываетъ предпочтеніе именно второй изъ только-что приведенныхъ тенденцій. Архитектоника же «Орлеанской Дѣвы», такая трогательно-наивная, такая легкая, несмотря на кажущуюся нагроможденность, еще болѣе оправдываетъ мой выборъ.

Я вижу въ Шиллерѣ архаичнаго трувера чудесной Лилеи и хочу подойти къ его произведенію, какъ къ мистеріальному дѣйству sui generis, отнестись къ этой «пьесѣ изъ эпохи Среднихъ Вѣковъ», какъ къ средневѣковому «чуду» въ драматической формѣ новаго времени, какъ къ мираклю. «Все прекрасное ходитъ на легкихъ ногахъ», и боязнь моя—боязнь отяжеловѣсить прекрасное. Вотъ почему мой приступъ къ постановкѣ этой пьесы—приступъ трекурсора съ сердцемъ безхитростнымъ и преисполненнымъ любви къ своему дѣлу. Легенда прошлыхъ вѣковъ изображена Шиллеромъ съ точки зрѣнія того времени, когда весь народъ вѣровалъ въ небесное посланничество Іоанны, когда и тѣни не было сомнѣнія въ томъ, что столь невѣроятное освобожденіе Франціи есть актъ сверхъестественной силы, силы божественной. Поэтому «Іоанна д'Аркъ и ея драма въ представленіи народа»—вотъ единственно важное для меня и интересное заданіе режиссуры. Не Іоанна д'Аркъ подлинно-историческая, а Іоанна д'Аркъ воображаемая, легендарная:—вотъ какой образъ существенно-нуженъ на сценѣ. И даже если бы тогда была извѣстна фотографія и сохранился бы до насъ (допустимъ!) не дошедшій въ свое время до народа и до Шиллера несходный съ вымышленнымъ обликомъ Іоанны точный съ нея снимокъ,—я бы не положилъ подобный документъ въ свой режиссерскій портфель, отправляясь на репетицію «Орлеанской Дѣвы». И, наоборотъ, отсюда понятно то любовное отношеніе, которое я питаю къ графинѣ Butet de Manvel'a, этой поистинѣ прекрасной изобразительницѣ близкой намъ Іоанны, художника, которому я готовъ

простить даже слишкомъ рѣзкіе для глазъ историка модернистическіе штрихи.

Изъ всего сказаннаго ясно, какого рода постановка «Орлеанской Дѣвы» мнѣ наиболѣе желательна. Теперь я перейду къ детали представленія этой пьесы 4 мая 1908 г. «Деталь» поистинѣ невѣроятный жупелъ для театральныхъ рутинеровъ: роль женщины (horribile quibusdam dictu!) играетъ мужчина...—роль Іоанны д'Аркъ—Б. С. Глаголинъ. Какъ? Почему? Зачѣмъ? Съ какою цѣлью? Чѣмъ это вызвано?... На всѣ эти вопросы даетъ отвѣтъ брошюра самаго артиста «Почему я играю роль «Орлеанской Дѣвы».

— «Не называй меня ты женщиной... Подобно безтѣлеснымъ духамъ, незнающимъ земного сочетанья, не преобщаюсь я породѣ человѣка». Вотъ какія слова вкладываетъ въ уста Іоанны Шиллеръ. и Б. С. Глаголинъ задался цѣлью олицетворить не Іоанну—женщину, а Іоанну—человѣка, вѣрнѣе же—великій духъ Іоанны. Въ его брошюрѣ-оправданьѣ мы встрѣчаемся съ такого рода фразой: «Писателю не надо быть младенцемъ, чтобы стать художникомъ дѣтской души, актеру не надо быть старикомъ, чтобы изобразить стараго человѣка, не надо быть и существомъ, способнымъ рождать дѣтей, чтобы представить на сценѣ Орлеанскую Воительницу». И далѣе: «зрители—мужчины волнуются волненіями Іоанны только потому, что эти волненія общечеловѣчны; на томъ же основаніи можетъ переживать ихъ творчески и актеръ». Перечислять всѣ тѣ причины, по которымъ Б. С. Глаголинъ играетъ роль Іоанны д'Аркъ, я здѣсь не буду, потому что это значило бы повторить чуть не дословно его брошюру. Скажу одно: каковы бы ни были его доводы, сколько бы ихъ ни было и можно или нѣтъ принять ихъ всѣхъ за таковые, включая даже столь парадоксальные, какъ напр., что всѣ актрисы слишкомъ женщины, чтобы играть роль «человѣка» и что мужчинамъ легче это сдѣлать,—для меня, какъ режиссера, важно только слѣдующее: я долженъ провести на сценѣ Шиллеровскій замыселъ; каковъ онъ съ моей точки зрѣнія,—я говорилъ уже вначалѣ; добавлю

лишь, что въ этотъ замыселъ само собою входитъ—заставить насъ повѣрить чуду, необычайному,—спасенію черезъ великое геройство среди растерявшихся, геройство, на которое способна лишь могучая Прекрасная Душа. Я повторяю,—на подмосткахъ мнѣ желательна «Іоанна въ представленіи народа». Мнѣ важно подчеркнуть чудесное, мнѣ нужно показать Іоанну, какъ необычайное явленіе, Іоанну, какъ созданіе народнаго восторга и воображенія, могучій мужественный духъ въ красивомъ, нѣжномъ образѣ. И если правда, что Іоанна, любящая Ліонеля, скорѣе по средствамъ актрисѣ, то правда и то, что Іоанна—Разящая, Іоанна—Воительница скорѣе по средствамъ актеру. Но Іоанна—влюбленная—лишь эпизодъ, лишь отклоненіе, и въ общей обрисовкѣ образа конечно не за нимъ рѣшающее значеніе. Наконецъ, если мы примемъ во вниманіе хотя бы такіе факты изъ исторіи театра, какъ безукоризненное исполненіе женскихъ ролей актерами Эльтингеромъ и Кинанстономъ, т. е. примиримся съ возможностью сценической иллюзіи въ такой мѣрѣ,—нѣтъ основаній сомнѣваться въ томъ, что и Б. С. Глаголинъ, артистъ, который вотъ уже шесть лѣтъ лелѣетъ въ душѣ мечту воплотить сценически плѣнившій его образъ Іоанны д'Аркъ, имѣетъ право на эту роль.

Къ постановкѣ «Саломеи» О. Уайльда.

(Рѣчь къ труппѣ театра В. Ф. Коммиссаржевской) *).

Видали ли вы страшные сны, когда предметы, самые простые, обыденные, вдругъ раскрываютъ передъ вами свою душу и мучатъ васъ диковиннымъ сцѣпленіемъ, и, ужасая, очаровываютъ невиданною красотою. Порой вы жертва, порою лишь свидѣтель злого. Васъ увлекаетъ, какъ водоворотъ, этотъ чудесный міръ, эта опасность, эти новыя ощущенія жути, эта свобода отъ повседневной логики жизни. Вы видите пытки, вы слышите смѣхъ палачей, вотъ запретная обнаженность, а вотъ пустынность давящая, смерть и что-то незримо-неслышное, но сознаваемое вами, какъ видимое, какъ слышимое, какъ осязаемое. Безсильные въ жизни смотрѣть на мученіе мухи, мы здѣсь, въ этомъ новомъ мірѣ, мірѣ кошмарныхъ видѣній, отдаемся тайному наслажденію мукой. Ужасное насъ манитъ, влечетъ, почти радуетъ и, будучи сами жертвой безжалостности, мы готовы сочувствовать, почти раз-

*) 26 августа 1908 г. драматическая цензура разрѣшила къ представленію на сценѣ Драматическаго театра В. Ѳ. Коммиссаржевской пьесу «Царевна» («Саломея»), трагедію въ одномъ дѣйствіи Оскара Уайльда, приспособленную для русской сцены Н. И. Бутковской. 7 октября въ Градоначальствѣ была подписана афиша и съ 18 октября разрѣшена продажа билетовъ. 27 октября помощникъ градоначальника присутствовалъ на генеральной репетиціи пьесы «Царевна», въ постановкѣ автора этой книги, а 28 октября, въ день перваго представленія, за нѣсколько часовъ до спектакля, пьеса, распоряженіемъ канцеляріи Градоначальства, была запрещена къ представленію.

дѣляемъ веселье чудовищъ, веселье дьяволовъ, сладострастное веселье нашихъ палачей.

Откуда же это сладостно-мучительное чувство тамъ, гдѣ мѣсто лишь содраганію и отвращенію? Какія чары совершили эти превращенія въ нашей хрупкой предъ грубымъ душѣ? И не должны мы развѣ проснуться, сейчасъ же проснуться, какъ только возмутительное коснулось нѣжнѣйшихъ струнъ нашей сердечности!.. Предъ вами кошмаръ и загадка его очарованія. Но загадка не безъ ключей, и первый ключъ къ ней въ призрачной реальности видимаго, а второй ключъ—въ чувствѣ свободы отъ оковъ дѣйствительности, привычной, наскучившей, сѣрой дѣйствительности; послѣднее и составляетъ главное условіе наслажденія прекраснымъ, т. к. только тогда мы способны обратить первѣйшее вниманіе на эстетическую сторону явленія, когда мы свободны отъ утилитарно-земного къ нему отношенія. И стоитъ только страшному кошмарному образу принять въ нашихъ глазахъ реально-осязательную форму, какъ очарованье уступаетъ мѣсто ужасу, голому ужасу, и мы просыпаемся, негодующіе, обезсиленные страхомъ, въ поту и съ заплаканными глазами.

Въ искусствѣ наблюдается нѣчто подобное. Мы присутствуемъ при убійствѣ, при осквернены святыни, при изнасилованіи, при пыткахъ и прочихъ ужасахъ; мы видимъ поступки, мы слышимъ рѣчи такія, отъ которыхъ кровь должна бы заледенѣть въ нашихъ жилахъ и крикъ отвращенія вырваться изъ нашей груди. Но мы спокойны, мы такъ созерцательно спокойны, мы настолько спокойны, что вмѣсто крика съ нашихъ губъ слетаютъ слова: «у этой святой, предлагающей Богу свои отрѣзанныя груди, красивы глаза, но руки слишкомъ полны и въ складкахъ одеждъ нѣтъ желательной простоты»; мы говоримъ о прелестномъ тонѣ тѣла Того, Кто распятъ и изнемогаетъ отъ жажды; мы улыбаемся странной улыбкой при видѣ красавицы, которую Гойя заставляетъ хладнокродно выдергивать зубъ у повѣшеннаго и мы способны долго любоваться Гойя'вскимъ же извергомъ, радостно расшили-

вающимъ тупою пилою нагого человѣка. Теньеръ изображаетъ сплошь и рядомъ людей, которыхъ тошнитъ послѣ безудержныхъ попоекъ и вещи еще отвратительнѣе, но это не мѣшаетъ намъ пойти лишній разъ въ Эрмитажъ полюбоваться безсмертными полотнами именно Теньера, этого геніальнаго жанриста. Вспомните Рубенса и его восхитительныя нескромности, вспомните памятникъ — фонтанъ на главной площади Антверпена и другіе шедевры, сюда относящіеся. Что же это? Какимъ образомъ ужасное, гадкое, отвратительное можетъ не быть таковымъ, даже напротивъ, какъ чисто эстетическая пикантность, можетъ быть даже желательно?

Что за чудо превращенья? Гдѣ же причина этой эстетической метаморфозы?..—Ключи къ этой загадкѣ тѣ же, что и къ загадкѣ наслажденья при кошмарныхъ видѣніяхъ.

Въ искусствѣ нѣтъ предметовъ недозволенныхъ и тамъ, гдѣ хмурая этика ворчитъ о должной запретности, радужная эстетика поетъ о должной разрѣшимости. Въ томъ и заключается для насъ очарованіе искусства, его несравненная сила, что оно не знаетъ невозможности, и даже тамъ, гдѣ это кажется совсѣмъ немыслимымъ, способно раскрывать намъ эстетическую сторону явленія. Въ разгарѣ одного изъ страстныхъ споровъ на эту тему съ моихъ губъ сорвалась однажды слѣдующая фраза: «театральная красота— это такой вкусный соусъ, подъ которымъ можно съѣсть родного отца». Прошло уже два года, какъ я это сказалъ, но и сейчасъ обѣими руками я подписываюсь подъ этимъ парадоксомъ. Однако, разумѣется для выявленья красоты безобразнаго нуженъ исключительный талантъ, а для эстетической аперцепціи въ этой области исключительная рафинировка вкуса.—Людовикъ XIV, когда въ его дворецъ принесли на показъ нѣсколько невинныхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ талантливо написанныхъ жанровыхъ картинъ, вскричалъ: «Otez moi ces magots là!» А декаденты конца XIX вѣка провозгласили уже какъ лозунгъ: «le beau c'est le laid», забывая, что въ искусствѣ, какъ и при кошмарныхъ сновидѣніяхъ, переносимость и очарованіе безобразнымъ покоятся лишь на об-

манной реальности, столь далекой отъ путъ ясно сознанной дѣйствительности. Нигдѣ художнику такъ не легко, какъ въ этой области, дойти до эксцесса; а разъ это случилось, мы проснулись, мы снова въ лапахъ той дѣйствительности, отъ которой искусство призвано хотя бъ на мигъ освобождать наши плѣнныя души *).

Если только мы на минуту забудемъ то великолѣпіе формы, въ которую вылилась Саломея, это поистинѣ единственное въ своемъ родѣ произведеніе, то тотъ міръ, въ который насъ вводитъ Оскаръ Уайльдъ, предстанетъ ужаснымъ, отвратительнымъ и настолько же далекимъ отъ красоты, какъ тьма отъ свѣта.

Мать — кровосмѣсительница, поощряющая жестокость дочери, похотливо выплясавшей себѣ голову святого. Мужчина, котораго часто упрекаютъ за то, что онъ любуется своимъ отраженіемъ въ водѣ. Мужчина, ревнующій мужчину къ женщинѣ, на правахъ того, кто «ближе» ему, чѣмъ братъ и плачущій надъ трупомъ того, кому напрасно онъ подарилъ шкатулку съ благовоніями и агатовое кольцо. Чудовище съ кротовьимъ взоромъ, вожделѣющее дочь своего брата и дочь своей жены... Чудовище, смакующее муки на крестѣ соперника по власти. Чудовище, боящееся крови только потому, что на ней можно поскользнуться, и не выносящее вида умершихъ не отъ его руки... Страшные камни, которые любятъ за ихъ сходство со зрачками

---

*) Замѣчу здѣсь же для интересующихся, что красота безобразнаго была въ наукѣ впервые обоснована Карломъ Розенкранцомъ, написавшимъ къ 1854 году обширный томъ (почти 600 стр.) подъ названіемъ «Esthetick des Hässlichen», трудъ настолько несмѣлый въ своихъ конечныхъ заключеньяхъ, что изданіе его болѣе не повторялось и стало библіографической рѣдкостью.

Удачнѣе и остроумнѣй Розенкранца разрѣшаетъ этотъ вопросъ Гартманъ, утверждающій, что безобразное можетъ имѣть мѣсто въ искусствѣ лишь при условіи нарушенія низшей ступени красоты ради высшей; изящнѣе же всѣхъ защищаетъ безобразное, какъ возможный предметъ художественнаго воплощенья, Карлъ Гроосъ въ своемъ «Введеніи въ эстетику», гдѣ наслажденье красотою безобразнаго покоится на игрѣ внутренняго подражанія.

мертвой женщины, и другіе страшные камни, которые не показываютъ юношамъ, пока ихъ не высѣкутъ розгами...

Содомскій грѣхъ, прелюбодѣйство, любострастіе, кровосмѣшеніе, сладострастная жестокость, блудъ и кровожадность,—вотъ страшная канва, на которой вышита красота Саломеи.

Недаромъ даже такіе цѣнители и почитатели Уайльда, какъ Гальфданъ Лангаадъ выразились объ этой драмѣ, что она, своими могучими сгущенными красками, производитъ мѣстами отталкивающее впечатлѣніе.

Но это сущая неправда!—Стоитъ только вникнуть въ ту художественную форму, въ которую облечены эти какъ бы нарочно подобранные ужасы, и мѣсто отвращенія займетъ очарованіе. Мастерски переданная знойность колорита, обаятельная музыкальность діалога, необычайность образовъ, какъ бы свѣтящихся невиданною красотою, острота эстетической новизны,—все здѣсь вызываетъ иное отношеніе къ этически невыносимому.

Но какова жъ идея этой пьесы, невиданной, неслыханной по красотѣ своей формы?

Поэтъ Н. Минскій справедливо замѣчаетъ, что разбирая эту трагедію, критика обыкновенно, вмѣсто идеи пьесы, раскрываетъ ея авторскій замыселъ. Дѣйствительно, всѣ сходятся на томъ, что Оскаръ Уайльдъ воплотилъ въ Саломеѣ «нѣсколько своихъ излюбленныхъ парадоксовъ, обострившъ ихъ до крайней степени. И прежде всего парадоксъ эстетизма. Истинная цѣнность явленій опредѣляется не ихъ внутреннимъ, этическимъ содержаніемъ, а внѣшнимъ эстетическимъ совершенствомъ. Іоканаанъ проповѣдуетъ противъ грѣха и сладострастія, но Саломея не слышитъ проповѣдуемыхъ огненныхъ словъ, а видитъ проповѣдующія красныя уста... Второй парадоксъ индивидуализма. Смыслъ жизни въ утвержденіи своего желанія, своего волевого «я»... Преступленіе внѣшнее—убійство любимаго человѣка—ничто предъ преступленіемъ внутреннимъ—убійствомъ своего желанія. «Я хочу» съ фатальной необходимостью превращается въ «я буду». И, наконецъ,

третій парадоксъ—демонизма. Саломея оттого такъ страстно желаетъ цѣловать уста Іоканаана, что послѣдній, согласившись принять ея поцѣлуй, осквернилъ бы этимъ свою святыню, совершилъ бы актъ кощунства и святотатства. Любовь питается оскверненіемъ святыни—и въ этомъ ея соблазнъ и жгучесть. Оставаясь вѣрной закону любви, Саломея должна умертвить того, кто выше святыни любви ставилъ святыню своего Бога».

Но Минскій, допуская что такое толкованіе совпадаетъ съ намѣреніями самого автора, скорѣе однако склоненъ видѣть ключъ ко всей трагедіи въ словахъ одной русской артистки, сказавшей, что Саломея потому полюбила Іоканаана, что увѣровала въ Христа, открывшагося ей въ проповѣди Іоканаана. Минскому кажется, что въ этой пьесѣ идея и ея единство раскрывается лишь съ высоты истины двуединства, какъ философской основы всего христіанскаго воодушевленія. Разсматривая трагедію съ этой точки зрѣнія, онъ утверждаетъ, что Саломея и Іоканаанъ идутъ къ одной и той же гармоніи, но направляются къ ней съ двухъ разныхъ сторонъ. Трагизмъ Саломеи въ томъ, что она, уже будучи духовно-просвѣтленною, еще воспринимаетъ міръ только глазами. Она хочетъ только видѣть и поэтому проглядѣла свою собственную душу. Трагизмъ же Іоканаана въ томъ, что уже будучи прекраснымъ, онъ еще красоты не видитъ. Онъ ничего не хочетъ видѣть и поэтому проглядѣлъ душу Саломеи... Здѣсь трагическое столкновеніе красоты и святости. Но увидѣть красоту Іоканаанъ такъ же не былъ въ силахъ, какъ Саломея—познать святость, т. к. оба они лишь предтечи грядущей гармоніи... Столкнувшись въ такомъ неразрѣшимомъ конфликтѣ, оба предтечи должны были умертвить другъ въ другѣ ту сторону вѣчной гармоніи, которая оставалась въ нихъ другъ для друга скрытой...

Признаться—мнѣ очень по душѣ такое смѣлое толкованіе. Однако, утверждать, что именно это хотѣлъ сказать своей Саломеей Оскаръ Уайльдъ, я боюсь, потому что слишкомъ глубоко внялъ отвѣту Гете на вопросъ Эккер-

мана, какова идея Фауста; «весь Фаустъ есть идея» было отвѣтомъ. И въ томъ и кроется, можетъ быть, значительность великихъ произведеній, что они допускаютъ разностороннее и по своему вѣрное толкованіе. Кто сосчиталъ напр., сколько существуетъ различныхъ толкованій Гамлета!.. Хотѣлъ ли Уайльдъ дѣйствительно доказать своимъ произведеніемъ то, что полагаетъ доказаннымъ Уайльдомъ Минскій, не знаю; вѣрю только самому Уайльду, самому автору, а послѣдній говоритъ, что «ни одинъ художникъ не хочетъ ничего доказать» и далѣе прибавляетъ, что «при знакомствѣ съ произведеніемъ искусства, мы не должны теряться въ догадкахъ, что оно собой представляетъ, а должны любить его ради него самого, любить его такимъ, каково оно передъ нами». Не надо забывать, что Оскаръ Уайльдъ—апологетъ теоріи «l'art pour l'art» и не надо бояться нѣкоторой непонятности произведенія, авторъ котораго убѣжденъ, что «только великимъ мастерамъ стиля удавалось быть непонятными». «Искусство, къ счастью, всегда умѣло скрыть истину», говоритъ онъ въ Intention, и если его «Саломея» произведеніе искусства, то не тщетно ли ее разыскивать и не опасно ли даже пытаться это сдѣлать для влюбленныхъ въ Уайльда, какъ я. Ложь, красивая ложь—вотъ истинная цѣль искусства, по мнѣнію Уайльда. Ибо цѣль лжеца, объясняетъ онъ, заключается въ возбужденіи восхищенія, восторга и радости. Онъ истинный творецъ цивилизованнаго общества!.. и пробуждать въ этомъ обществѣ настроеніе—вотъ единственное, къ чему стремится искусство.

Теперь, подойдя ближе къ главному предмету настоящей бесѣды—инсценировкѣ «Саломеи», я хотѣлъ бы прежде всего разсѣять взглядъ на это произведеніе, какъ на «пьесу историческую», предразсудокъ, который царилъ до сихъ поръ на всѣхъ сценахъ, гдѣ ставилась эта трагедія, не исключая даже такого почтеннаго учрежденія, какъ Kamerspiel Max'a Reinhardt'a. Боюсь утверждать, но сдается мнѣ, что отчасти виновникомъ въ этомъ надо признать помянутаго уже мною критика Гальфдана Лангаарда, заявившаго

въ печати съ немалымъ апломбомъ не болѣе, не менѣе, какъ слѣдующее: «Оскаръ Уайльдъ сумѣлъ въ этой пьесѣ (Саломеѣ), *идею которой онъ заимствовалъ изъ «Иродіады» Густава Флобера*, дать живописную картину большой художественной цѣнности. *Она выдержана вся въ истинно восточномъ колоритѣ* и проникнута восточной могучей извращенной страстью. Кровавая чувственность преисполняетъ эротическій экстазъ молодой принцессы *проститутки* и завершается въ прекрасномъ финалѣ пьесы» и т. д.

За малымъ исключеніемъ, мы имѣемъ въ этой цитатѣ образчикъ критической ереси. Прежде всего Флоберъ, какъ и Метерлинкъ, только вдохновитель Уайльда; говорить же, что Уайльдъ заимствовалъ идею у Флобера, ни на секунду не покидавшаго исторической почвы своей «Иродіады», значитъ попросту проглядѣть у Уайльда чисто-модернистическое пониманіе историческихъ фактовъ. Кромѣ того, нельзя такъ опрометчиво обвинять въ литературномъ хищеніи истиннаго Креза поэзіи. Когда Робертъ Россъ, другъ Уайльда, заикнулся разъ въ шутку о воровскомъ талантѣ послѣдняго, Уайльдъ отвѣтилъ: «милый мой, когда я вижу чудовищный тюльпанъ съ *«четыремя»* поразительными лепестками въ чужомъ саду—я чувствую, что я обязанъ вырастить чудовищный тюльпанъ съ *пятью* поразительными лепестками». Вотъ въ какомъ смыслѣ только и можно говорить о заимствованіяхъ Уайльда. Мы не будемъ спорить о приложимости названія проститутки къ той, кто была дѣвственницей и оставимъ на совѣсти Лангаарда похвалу за истинно восточный колоритъ пьесы, въ которой мужъ и жена говорятъ на «вы» (см. французскій подлинникъ) и гдѣ прислужникъ царицы романтически названъ пажемъ.

Отвѣтимъ только на вопросъ,—посколько умѣстно считать исторической пьесу, въ которой авторъ умышленно пренебрегаетъ историческими фактами. Такъ, какъ это уже не разъ указывалось критикой, Уайльдъ спуталъ Ирода Великаго (Ев. отъ Матѳ. XI, 1,), Ирода Антипу (Матѳ. XIV, 3) и Ирода Агриппу (Ап. Дѣя. VIII) и, насколько

позволяютъ судить данныя объ образованности Уайльда, онъ сдѣлалъ это такъ же сознательно, какъ дѣлали это безсознательно авторы средневѣковыхъ мираклей и мистерій, гдѣ Иродъ выводится не какъ историческая личность, а какъ типъ. Далѣе, что сказать объ историческомъ характерѣ мѣста дѣйствія, гдѣ старый водоемъ, ведущій въ тюрьму, помѣщенъ рядомъ съ пиршественнымъ заломъ, такъ близко одинъ отъ другого, что, стоя въ двухъ шагахъ отъ этой зловѣщей пасти, можно замѣтить среди пиршественныхъ огней, что «у Тетрарха мрачный видъ», что царевна блѣдна, а у Иродіады волоса обсыпаны голубой пудрой!.. Развѣ не зналъ Оскаръ Уайльдъ о планѣ богатыхъ домовъ того времени, чтобы допустить такую ошибку? А этотъ чудесный изумрудъ Цезаря—монокль Нерона, который въ то время еще не былъ Цезаремъ! Что-жъ это все «погрѣшности», недостатокъ эрудиціи?.. Но не станемъ ли мы тогда въ такое же смѣшное положеніе, какъ тѣ, кто съ жаромъ доказываютъ анахронизмы въ рисункахъ геніальнаго Бердслея!

Утверждать, что «Саломея» относится къ категоріи «историческихъ пьесъ» значитъ не знать Оскара Уайльда и его творческое отношеніе къ дѣйствительности. «Ни одинъ великій художникъ, говоритъ онъ, не видитъ вещи такими, какими онѣ являются въ дѣйствительности, ибо въ противномъ случаѣ онъ пересталъ бы быть художникомъ. Одинъ извѣстный живописецъ, разсказываетъ Уайльдъ, отправился въ Японію съ цѣлью увидѣть въ дѣйствительности японцевъ, познакомившись предварительно съ ними по ихъ искусству. Но вскорѣ онъ убѣдился, что вся Японія чистѣйшая выдумка! Такой страны вовсе нѣтъ и нигдѣ не существуетъ такихъ людей, какихъ показало ему японское искусство. Все, что онъ видѣлъ тамъ и могъ зарисовать, были одни только фонари и вѣера. «Искусство, говоритъ онъ далѣе, есть лишь одна изъ формъ преувеличенія» и, слѣдуя такому пониманію, Уайльдъ, вмѣсто того—чтобы представить въ Саломеѣ дѣйствительную жизнь того времени, обращаетъ вниманіе лишь на одну изъ ея сторонъ,

поразившую его художественный духъ больше всего другого, и даетъ намъ лишь чудовищно-прекрасный экстрактъ эротической жестокости того вѣка, прошедшаго сквозь горнило свободнаго творчества. Въ Саломеѣ все художественно преувеличено, все раздуто творческимъ геніемъ, все подчеркнуто и очерчено наперекоръ блѣднымъ по необходимости контурамъ жизни. Что туманитъ, что неинтересно,— выброшено съ изумительною смѣлостью, выброшено, чтобъ гипербола оставшагося выиграла до невѣроятности. Нигдѣ, какъ въ Саломеѣ, Уайльдъ не остается столь вѣрнымъ своему парадоксу, что сходство искусства съ видимымъ міромъ не играетъ никакой роли при его оцѣнкѣ и что оно должно быть скорѣе его покрываломъ, чѣмъ отраженіемъ. «Все, что случается въ дѣйствительности, не имѣетъ никакой цѣны для художника»—вотъ подлинныя слова автора «Саломеи»; и потому онъ прямо противополагаетъ два міра: одинъ, существующій безъ того, чтобъ о немъ говорили; онъ именуется дѣйствительнымъ міромъ, такъ какъ незачѣмъ говорить о немъ, чтобы его видѣть. Другой міръ— это искусство. О немъ говорить необходимо, такъ какъ въ противномъ случаѣ его нѣтъ. Эту мысль Уайльдъ прекрасно иллюстрируетъ слѣдующей сказочкой: «Въ одной деревнѣ жилъ человѣкъ, хорошо разсказывавшій всякія исторіи. Каждое утро онъ куда-то уходилъ, а когда возвращался, его окружали односельчане и просили: «разскажи, что ты видѣлъ сегодня». Онъ разсказывалъ: «я видѣлъ въ лѣсу фавна; онъ игралъ на свирѣли, а вокругъ него плясали маленькіе эльфы». Ну, а потомъ? «Потомъ, придя къ морю, я увидѣлъ въ волнахъ трехъ сиренъ. Онѣ расчесывали свои зеленые локоны золотыми гребнями». И люди любили его за эти разсказы. Какъ-то разъ, придя къ морю, онъ увидѣлъ въ волнахъ трехъ сиренъ, расчесывавшихъ золотыми гребнями свои зеленые локоны. Пошелъ дальше и увидѣлъ фавна; онъ игралъ на свирѣли, а вокругъ плясали лѣсные эльфы. Вечеромъ-же, по обыкновенію, его окружили люди и просили: «разскажи, что ты видѣлъ!» И онъ отвѣтилъ: «я ничего не видѣлъ». Вотъ и все... Те-

перь вы согласитесь со мной, что если-бъ Оскаръ Уайльдъ, отправившись странствовать по страницамъ исторіи, встрѣтилъ на ихъ желтизнѣ *свою* Соломею, онъ бы ничего не сказалъ намъ о ней.

Итакъ, признаемъ доказаннымъ, что «Саломея» не историческая пьеса и что посему постановка ея въ выдержанномъ древне-восточномъ стилѣ не выдерживаетъ критики. Стиль постановки обусловливается стилемъ инсценируемаго произведенія и это должно быть лозунгомъ и предѣльной чертой свободы творчества всякаго режиссера. Въ какомъ же стилѣ написана интересующая насъ трагедія? Мнѣ кажется отвѣтъ здѣсь можетъ быть только одинъ: въ уайльдовскомъ стилѣ. Но что это за стиль? Несомнѣнно для всякаго, прилежно проштудировавшаго эту пьесу, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ своеобразнымъ стилемъ синтетическаго характера: здѣсь и изощренная дѣланность «рококо», и чарующая лаконичность «Эллады», и пряная цвѣтистость востока, и утонченная обходительность «Louis XVI», и чисто-модернистическая диковинность, и, наконецъ, то непередаваемое, что я бы назвалъ «Уайльдовской дерзостью». И для представленія этой пьесы на сценѣ мы должны найти такой гармонически—смѣшанный стиль.

Если-жъ мы стремимся возможно полнѣе передать дерзкій духъ Уайльда, мы должны проникнуться его девизомъ: «нужно быть немного невѣроятнымъ» и, сопоставивъ этотъ девизъ съ парадоксомъ, гласящимъ, что «искусство—лишь одна изъ формъ преувеличенности»,—увѣренно встать на почву гротеска. При такомъ методѣ инсценировки—гротескѣ гармонически-смѣшаннаго стиля — мы логически дойдемъ до каменнаго сфинксо-образнаго лика Иродіады съ волосами Медузы подъ голубою пудрой, намъ станетъ дорогъ звѣриный образъ Ирода, и золотые волосы совсѣмъ розовой царевны, и зеленовато-бѣлое тѣло пророка, какъ бы флоресцирующее святостью, и сладострастный изломъ нѣжнаго какъ у ребенка тѣльца сирійца, и красный квадратъ лица Тигеллина подъ ложно-классическимъ плюмажемъ нестершимо-сіяющаго шлема, и наконецъ, ярко-красныя

руки и ноги чернаго, какъ ночь, палача Наамана. Принявъ всей душою такое инсценированіе въ гротескѣ, намъ станетъ желаннымъ и покажется даже естественнымъ холодный сапфировый свѣтъ въ экспозиціи дѣйствія, багряно-красный во время пляски, когда страсть затопила мозгъ кровью и какъ будто сама луна напилась ею, и свѣтъ желтый, тревожный, когда Иродъ, овѣянный крыльями птицы-предвѣстницы, жертвуетъ мантію первосвященника ради спасенія пророка. При данной трактовкѣ трагедіи, мы поймемъ, что и пріемы тонированья должны быть здѣсь другіе. Гротескъ художественнаго тонированья—вотъ то новое, чего мы должны здѣсь добиться;—утонченная вычурность, нерѣдко причудливость, музыкальная экстативность, бредовая мистичность, сугубая грубость, почти нечеловѣческая, и наконецъ, та яркость чудовищной страсти, которая надвигается стремительнѣй лавы и побѣждаетъ насъ, очаровывая;—вотъ разновидности интонацій, необходимыхъ здѣсь для общей стильности.

И можетъ быть нигдѣ, какъ въ этой пьесѣ, мы не должны такъ остерегаться реальныхъ тоновъ повседневной дѣйствительности, тѣхъ интонацій, которыя въ мгновеніе ока способны разрушить чары искусства; и какого еще искусства!—искусства безстрашнаго Уайльда, пловца по морямъ, намъ невѣдомымъ, берущаго въ рулевые Безумье, а въ гребцы Дьявола.

Поистинѣ правъ Бальмонтъ, утверждая, что нельзя говорить спокойно объ Уайльдѣ, какъ нельзя быть спокойнымъ передъ восточными тканями, передъ красивой плясуньей или въ надушенной комнатѣ, гдѣ красивый и умный парадоксалистъ, съ очень красными губами, говоритъ о красномъ цвѣтѣ Наслажденья. И правда—«Саломея» не такое произведеніе искусства, къ которому можно подойти съ холоднымъ расчленяющимъ скальпелемъ безпристрастной критики. Нѣтъ, кому близокъ Уайльдъ, тотъ не въ силахъ безпристрастно отнестись къ «Саломеѣ» и не можетъ, знакомясь съ ней, не загорѣться отвѣтнымъ безумьемъ. Въ концѣ-концовъ я сказалъ объ этой пьесѣ

и слишкомъ много и слишкомъ мало. «Но истинная сущность всѣхъ произведеній, которыя стремятся къ чистохудожественному воздѣйствію, не можетъ быть описана словами, имѣющимися въ распоряженіи у языка отвлеченной критики». И да послужатъ мнѣ эти слова «Эстетическаго манифеста» оправданіемъ передъ вами.

Въ заключеніе я беру на себя смѣлость резюмировать какъ сказанное мною, такъ и недосказанное. Самая тщательная декалькоманія книжныхъ образовъ на сцену даетъ въ результатѣ лишь бездушное и потому никому не нужное искусство. Но съ «Саломеей» дѣло обстоитъ еще серьезнѣе!— если артистъ не отдастся опьяненію этими диковинными образами, этими необычайными словами, если онъ не найдетъ въ себѣ должной дерзости и, можетъ быть, безумья, красиваго и заражающаго—получится манерность въ самомъ отталкивающемъ смыслѣ этого слова. Нужна какая-то страховка! И ее я вижу въ воплощеніи на сценѣ не просто «дѣйствующихъ лицъ», а тѣхъ непосредственныхъ впечатлѣній, которыя они оставляютъ на нашей душѣ, другими словами, — эмоцій, возбуждаемыхъ проникновеннымъ воспріятіемъ того или другого драматическаго образа.

Всегдашни шашни.

(Рѣчь къ труппѣ «Кривого Зеркала» *).

Когда знакомишься впервые съ такимъ произведеніемъ, какъ «Всегдашни шашни» Ѳедора Сологуба,—чувствуешь себя какъ бы сбрызнутымъ «живой водой». И это потому, что испытываешь небудничную радость отъ неожиданнаго подхода къ вещамъ.

Воистину пьеса, предлагаемая вашему вниманію, исключительна по оригинальности своей формы и содержанія. Въ сущности говоря «содержаній» здѣсь три и даже больше, если хотите. Такъ, по крайней мѣрѣ, съ *внѣшней* стороны представляется. Во-первыхъ, любовь Ваньки добра молодца къ молодой княгинѣ Аннушкѣ, мужъ которой, встрѣтивъ Ваньку, приласкалъ его, пожаловалъ ключникомъ и тѣмъ нажилъ бѣду: измѣнила ему Аннушка, проболтался о томъ ключничекъ, услыхали про то добрые люди, донесли о томъ князю, разгнѣвался князь, велѣлъ казнить ключника лютою смертью, да смилостивился потомъ и простилъ, выгнавъ изъ дому.

Вотъ вамъ первое «содержаніе». Вотъ вамъ первая пьеса.

То же самое случилось и съ нѣкимъ Жеаномъ, поступившимъ въ услуженіе къ графу; полюбилъ онъ молодца Жеана, сдѣлалъ его пажомъ графини Жеанны и нажилъ бѣду: измѣнила ему графиня Жеанна, проболтался о томъ самъ Жеанъ, услыхали про то добрые люди, донесли о томъ

*) Въ основу этой рѣчи положены данныя моей постановки «Ваньки-Ключника и Пажа-Жеана» Ѳ. Сологуба на сценѣ Драматическаго театра В. Ф. Коммиссаржевской. *П. Е.*

графу, разгнѣвался графъ, велѣлъ казнить измѣнника лютою смертью да смилостивился потомъ и простилъ, выгнавъ изъ дому.

Вотъ вамъ содержаніе второй пьесы.

Приблизительно то же самое, но съ иной развязкой, произошло и въ семьѣ современнаго сановника, куда втерся обласканный его превосходительствомъ «чиновникъ особыхъ порученій» Иванъ Ивановичъ.

Оригинально?..—Нисколько. Любовь, адюльтеръ, измѣна,—все это старо, какъ свѣтъ и всѣмъ давно извѣстно. Но сказать въ этой области что-то новое и не хотѣлъ Сологубъ, утверждающій, что ничего этого не надо, никакихъ нѣтъ фабулъ и интригъ и всѣ завязки давно завязаны, и всѣ развязки давно предсказаны. Что же всѣ слова и діалоги?—одинъ вѣчный ведется діалогъ и вопрошающій отвѣчаетъ самъ и жаждетъ отвѣта. И какія же темы?—только Любовь, только Смерть.

И разумѣется, не въ томъ, что я вамъ сказалъ о Ванькѣ Ключникѣ, пажѣ Жеанѣ и Иванѣ Иванычѣ надо искать содержанія этихъ пьесъ, а въ томъ, что эти пьесы поставлены рядомъ, сцена одной чередуется со сценой другой пьесы и естественно заставляютъ предположить еще пьесу на этотъ сюжетъ, еще и еще, почти безъ конца, пока не завершится заколдованный кругъ роковой повторности въ эволюціи событія. Мы какъ бы стоимъ въ центрѣ грандіознаго циклодрома, сплошь составленнаго изъ житейскихъ сценъ, и на первой сценѣ представляютъ Ваньку Ключника, на второй Пажа Жеана, на третьей Ивана Иваныча, на четвертой какого-нибудь прикащика изъ Замоскворѣчья, полюбившаго жену купца благодѣтеля, и т. д., и т. д.

И все одно и тоже, и такъ же, и по тѣмъ же причинамъ. Полюбилъ, потомъ непремѣнно расхвастался, услыхали, узнали, донесли, прогнѣвали, измѣнникъ наказанъ,—поставлена точка.

«И раскрывается передъ зрителемъ дѣйствіе, какъ раскрывается оно передъ нами и въ самой жизни: ходимъ и говоримъ по своей, мнится намъ, волѣ; дѣлаемъ то, что

намъ надо или то, что намъ вздумается, и стараемся осуществить свои, будтобы, желанія, поскольку не препятствуютъ намъ законы природы или желанія другихъ людей. И обыкновенно не знаемъ, что самобытной нашей воли нѣтъ, что всякое наше движеніе и всякое наше слово подсказаны и даже давно предвидѣны въ демоническомъ творческомъ планѣ всемірной игры разъ навсегда, такъ что нѣтъ намъ ни выбора, ни свободы, нѣтъ даже милой актерской отсебятины, потому что и она включена въ текстъ всемірной мистеріи какимъ-то невѣдомымъ цензоромъ».

Вотъ что вѣщаетъ намъ мудрый Сологубъ (въ своемъ «Театрѣ одной воли»), умѣющій такъ дерзко и такъ утѣшительно смѣяться надъ нашимъ трагическимъ рокомъ. *Утѣшительно*, потому что онъ увидѣлъ такой уклонъ нашего духа, при которомъ принимается Альдонса какъ подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея: «каждое ея переживаніе ощущается въ его роковыхъ противорѣчіяхъ, вся невозможность утверждается какъ необходимость и за пестрою завѣсой случайностей обрѣтенъ вѣчный міръ свободы. Въ каждомъ земномъ и грубомъ упоеніи таинственно явлены красота и восторгъ. Иронія становится мистическою».

Вотъ эта мистическая иронія и могла лишь окрылить творческій духъ Сологуба при созданіи имъ «Всегдашнихъ шашенъ». Эта именно мистическая иронія и проходитъ красной нитью въ этихъ чередующихся сценахъ пьесъ, отражающихъ скелетъ каждой изъ нихъ почти что съ зеркальною точностью и потому составляющихъ одну пьесу, одно цѣлое.

Немногимъ извѣстно предисловіе Ѳедора Сологуба къ «Ванькѣ—ключнику и пажу Жеану»—двумъ первымъ параллелямъ «Всегдашнихъ шашенъ» (это предисловіе не вошло ни въ изданіе «Театра и Искусства», ни въ изданіе «Шиповника»—VIII т.). Я приведу его здѣсь, какъ интересное показаніе настроенія, въ которомъ написано оговоренное въ этомъ предисловіи произведеніе.

«Было на землѣ счастливое время, и жили на землѣ счастливые люди.

Если слагалась пѣсня объ Ахиллѣ, то слагалась пѣсня объ Ахиллѣ. Если воспѣвался гнѣвъ Ахилла, то воспѣвался гнѣвъ Ахилла.

А у насъ все смѣшалось, и мы ничего этого не можемъ и не умѣемъ. И у насъ, если «про взятки Климычу читаютъ, то онъ украдкою киваетъ на Петра».

Если написанъ Гамлетъ, то и я—Гамлетъ, и Иванъ Иванычъ—Гамлетъ, и Петръ Петровичъ—Гамлетъ. Если написанъ Донъ-Кихотъ, то и я—Донъ-Кихотъ, и Иванъ Петровичъ—Донъ-Кихотъ, и Петръ Ивановичъ—Донъ-Кихотъ. Если написанъ Передоновъ, то и моя невѣста—Передоновъ и Лукреція—Передоновъ и Корделія—Передоновъ.

Барахтаемся въ липкой патокѣ обобщеній и типовъ, и не выбраться изъ патоки, и незачѣмъ: патока—сладка.

И живемъ, какъ въ сказкѣ: у одного отца было три сына: Хамъ, Іуда да Иванушка Дурачекъ. Кто бы ты ни былъ, какъ бы ты высоко ни превозносился, если ты не доблестный Хамъ и не благородный Іуда, то ты—Иванушка-Дурачекъ или Аннушка-Дурочка. Пока не влюбился. А влюбись—станешь Ванька-Ключникъ. Вдашься безъ рядной записи, и станешь холопомъ.

Вотъ все, что сказано въ предисловіи. Въ драмѣ будетъ сказано совсѣмъ другое».

И поистинѣ, неслыханную форму избралъ Сологубъ, чтобы сказать на сценѣ это *другое*!.. Кого не поставитъ въ тупикъ литература, въ которой авторъ, съ видимой любовью, вкладываетъ въ уста княжны «чортъ, лѣшій! эдакъ саданулъ»... «невтерпежъ на солнцѣ прѣть»... или такія ремарочки, какъ «сплевываетъ далекохонько»... «Ванька заигрываетъ, княгиня кобянится»... «Ванька рыгаетъ»... «Ванька чешется»...

Подобное же удивленіе, помню, вызвала во мнѣ поэзія Брюсова лѣтъ 6 тому назадъ, когда появились въ печати его фабричныя пѣсни. Несмотря на безукоризненный стихъ

и какую-то непонятную грусть, которую навѣвали на меня эти пѣсни, я боялся признаться себѣ, что онѣ мнѣ понравились, боялся потому, что форма ихъ была самой безпардонной *частушкой*, т. е. тѣми грязными выжимками фабричной поэзіи, отъ которыхъ разитъ сивухой, махоркой и сверлитъ въ ушахъ... «Дай мнѣ Ваня четвертакъ, пожертвуй полтинникъ! Что ты нынче веселъ такъ словно именинникъ?» или «Твой мужъ, задремавши на стулѣ, проспитъ, что ты шепчешь въ бреду, а я здѣсь всю ночь караулю и только подъ утро уйду...» Подпись Валерій Брюсовъ.

А теперь Ванька Ключникъ, сплевывающій далекохонько, и пажъ Жеанъ (слышите Жеанъ, а не Жанъ), разговаривающій на какомъ-то переводномъ книжномъ діалектѣ. Подпись Ѳедоръ Сологубъ.

Что же это значитъ?... А вотъ что значитъ.—Существуетъ необъяснимый соблазнъ для художника проявить свое творческое «я» въ той области, въ которой это неимовѣрно трудно, почти немыслимо и ужъ во всякомъ случаѣ неприлично съ точки зрѣнія буржуазнаго искусства. Въ такихъ случаяхъ я какъ бы слышу дерзновеніе художника, властно заявляющее «ахъ, такъ по вашему форма частушки не можетъ обнять собой чистой поэзіи? Попробуемъ»... Пробуютъ и иногда удается, иногда нѣтъ. Ѳедоръ Сологубъ попробовалъ и дерзновеніе его увѣнчалось успѣхомъ. Да, это лубокъ, старинный, пѣсенный, своеобразный, нарочитый лубокъ, но лубокъ утонченно художественный, съ соблюденіемъ чувства мѣры, тактичный и притомъ неподражаемый по четкости контуровъ, сочный и ласкающе-задорный въ своей схематической яркости. Великій мастеръ слова проявилъ себя и въ лубкѣ. И вышло талантливо, вышло красиво.

Почему красиво, не знаю. Можетъ быть *вы* знаете, почему красивы полевые цвѣты, снѣгъ на вершинѣ Казбека, японскія бездѣлушки, Кавальери? А красота возможна и въ безобразномъ.

Конечно, «Всегдашни шашни» кому-нибудь и не понравятся, можетъ быть даже многимъ не понравятся, но

что изъ этого слѣдуетъ? «Если моя книга никому не нравится, сказалъ Альфонсъ Додэ,—это еще не значитъ, что она плохая книга, если она нравится только нѣкоторымъ, то ужъ это, по всей вѣроятности, хорошая книга, если же она абсолютно всѣмъ нравится, то она, навѣрное, ничего не стоитъ».

И, конечно, кого другого, но не насъ смутятъ кривотолки буржуевъ искусства.

Мы будемъ дѣлать свое дѣло съ яснымъ сознаніемъ правоты настоящихъ художниковъ и ни за что не станемъ смягчать ради гг. Маниловыхъ драматическаго искусства очаровательную рѣзкость сологубовской формы.

И если она, horribile dictu, «лубокъ», то методомъ инсценировки мы изберемъ примитивъ въ народномъ вкусѣ и, взявъ въ подспорье народныя картинки изъ собранія Ровинскаго, будемъ искать выпуклость стиля игры въ гротескѣ быта для «Ваньки Ключника», въ гротескѣ романтичной изящности для «Пажа Жеана» и въ гротескѣ буржуазно-модернистической манерности для «Ивана Ивановича».

При этомъ въ «Пажѣ Жеанѣ» мы подчеркнемъ скорѣй «изъящество», чѣмъ изящность, памятуя, что герой и героиня Жеанъ и Жеанна, а не Жанъ и не Жанна.

Чтобъ подчеркнуть параллелизмъ этихъ шуточныхъ драмъ, мы поставимъ сцены рядомъ, каждую со своимъ хитро-расписаннымъ занавѣсомъ. Конечно, можно бы представить эти картины въ чередованіи, но мнѣ представляется, что сама идея пьесы обязываетъ показывать ихъ бокъ-о-бокъ въ безпрерывной послѣдовательности.

Эти параллельныя перипетіи любви мы, согласно замыслу произведенія, представимъ въ трехъ совершенно различныхъ концепціяхъ. — Яркой, громкой, сочной на «древне-русской» сторонѣ, предположимъ налѣво... Нѣжной, сладкой, чуть блеклой—на сторонѣ «французской», въ серединѣ. Сѣрой, нервной, вопіюще-банальной—на «современной» сторонѣ, скажемъ, направо. Налѣво будутъ наши яркія любимыя національныя краски—красная, синяя, желтая; въ серединѣ фіолетовая, палевая, розовая. На-

право будничная чернота рядомъ съ претенціозной пестротой. Налѣво гусли, гармоника, балалайки, лихія пѣсни съ гиканьемъ и визгомъ, въ серединѣ лютня, гитары, скрипки, томные напѣвы со вздохами, направо... жесткое фортепьяно. Быстрая, громкая, грубоватая рѣчь налѣво, полутона, медлительность въ серединѣ, нервная скрипучесть направо.

Художественный эффектъ разительнаго контраста—вотъ та важная частность, которой бы хотѣлось достигнуть въ постановкѣ этого произведенія.

Приглашая васъ къ внимательному ознакомленію съ текстомъ данной пьесы, въ ея цѣломъ, мнѣ бы хотѣлось думать, что тотъ уголъ зрѣнія на нее, который я установилъ въ своей бесѣдѣ, будетъ принятъ охотно и вами послѣ проникновеннаго усвоенія этой дикой и вмѣстѣ съ тѣмъ изысканной, этой странной, этой причудливой красоты сологубовскаго текста.

О «Царѣ-Эдипѣ» Рейнгардта-Моисси.

Пишу воспаленной отъ аплодисментовъ рукою.

Я охрипъ, вызывая изумительнаго Рейнгардта и несравненнаго Моисси.

Я ничего подобнаго не ожидалъ:—режиссеры Долиновъ и Поповъ наговорили столько странностей, чтобъ не сказать болѣе... Я подготовился къ шарлатанскому фокусу, а узрѣлъ истинное чудо трагическаго дѣйства!

Я обезумѣлъ въ восторгѣ отъ этой музыкальной мощи рейнгардтовской архитектоники драмы! Я не нахожу ни словъ, ни жестовъ преклоненія передъ жестификаціонной техникой Моисси, за размахъ пластики котораго можно отдать всѣ «красивыя» движенія Александринскаго театра.

Поистинѣ это было очищающимъ душу явленіемъ!—словно мы въ первый разъ въ жизни очутились въ театрѣ! словно до сихъ поръ намъ только неуклюже представляли, какъ играютъ въ настоящемъ театрѣ.

Нельзя передать красоты и выразительности массовыхъ движеній этой гудящей толпы, гипнотизирующей простымъ движеньемъ сильныхъ рукъ! Немыслимо описать внушительность и ласку голоса Эдипа-Моисси, артиста, соединившаго въ себѣ чары Шаляпина и Ершова, вмѣстѣ взятыхъ. Это было какимъ-то откровеніемъ... Эдипъ, цѣлующій своихъ дѣтей, невыносящихъ ужаса окровавленныхъ глазъ отца, глухо рыдающаго надъ ихъ невинными головками,—отнынѣ для меня незабываемое видѣнье.

На этомъ представленіи «Царя Эдипа» подтвердились два безсмертныхъ афоризма объ искусствѣ:—первый Гёте—«искусство потому и искусство, что не натура» и второй

Грильпарцера—«искусство относится къ дѣйствительности, какъ вино къ винограду».

Теперь я ясно понялъ, что режиссеры, «раскритиковавшіе» Рейнгардта,—зачерствѣлые профессіоналы, неспособные въ окна своихъ маленькихъ мастерскихъ охватить взоромъ грандіозность произведенія чуждаго имъ генія.

До носа, напр., почтеннаго Н. А. Попова не дошелъ ароматъ жертвеннаго куренія, которымъ былъ преисполненъ послѣдній возгласъ послѣдняго статиста! До него дошелъ лишь конюшенный запахъ цирка (какъ онъ самъ сознался въ рефератѣ на собраніи барона Н. В. Дризена). Быть можетъ это «эстетическій» насморкъ, при которомъ, какъ и при обыкновенномъ насморкѣ, недоступны для обонянія *тонкіе* ароматы?..

Разумѣется и въ твореніи Рейнгардта, какъ и во всемъ человѣческомъ, можно найти несовершенства: Іоаката хрипитъ тамъ, гдѣ нужно дать вокальную свѣжесть, Креонтъ блѣденъ, за хоромъ старцевъ слишкомъ чувствуется дирижерская палочка, служанки безъ должной экспрессивности и т. д. Но при подкупающей красотѣ всего цѣлаго, неумѣстно говорить о недостаткахъ отдѣльныхъ частей;—это дѣло сейчасъ мелочного буржуа, неспособнаго къ преклоненію передъ тѣмъ, кто властно поднялся надъ нимъ на прочныхъ котурнахъ искусства.

Конечно, онъ будетъ мстить теперь, этотъ буржуа, за то, что въ продолженіе двухъ часовъ безъ перерыва онъ просидѣлъ, не кашлянувъ, передъ таинствомъ чистаго искусства, передъ лицомъ Драмы, каждымъ словомъ говорившей ему о его мѣщанскихъ чувствахъ. Его самолюбіе не проститъ Рейнгардту волшебной режиссерской силы, дисциплинирующей не только актерскія массы, но и толпу зрителей, этихъ отъявленныхъ «критиковъ», которые, будь живъ сейчасъ Софоклъ, назвали бы его произведеніе неестественнымъ, громоздкимъ, построеннымъ на дешевыхъ эффектахъ и все-таки скучнымъ. Знаемъ мы этихъ цѣнителей!

Поэтому не хочется распространяться о томъ, что многое у Рейнгардта навѣяно крэговскими эскизами, какъ,

напр., лентовидныя полосы на костюмахъ служанокъ, шашечный рисунокъ на плащахъ мужчинъ, свѣтъ, не какъ «луна», «огонь» или «солнце», а какъ «настроеніе», преувеличенность выси постройки дворца и т. п. У насъ вѣдь такъ рады искать заимствованія даже у самыхъ оригинальныхъ изъ оригинальныхъ!.. Помолчимъ о мелочахъ *сейчасъ*, когда надлежитъ отдаться впечатлѣнію крупнаго.

«Наша всеобщая надежда и несчастная любовь,—говоритъ Франкъ Ведекиндъ о Рейнгардтѣ въ недавно вышедшемъ глоссаріи «Schauspielkunst».—*Непостижимый волшебникъ!* Какую яркую, дикую радость обрѣлъ бы Ницше въ Максѣ Рейнгардтѣ! Человѣкъ, для котораго все невозможное возможно. Поразительное явленіе культуры!.. Въ міровомъ городѣ Берлинѣ онъ единственный, съ кѣмъ считается новое искусство... Онъ нуженъ Великимъ Мертвецамъ»...

Что можетъ прибавить мое слабое перо къ этимъ огненнымъ строкамъ суроваго переоцѣнщика цѣнностей?!

— Истинно великъ Рейнгардтъ, воскресившій Софокла...

Режиссеръ и декораторъ.

> Ich wünschte, dass das Theater so schmal wäre, als der Draht eines Steil tänzers, damit sich kein Ungeschickter hinaufwage.
>
> Goethe.

Слѣдуя мудрому изреченію «въ борьбѣ обрѣтешь ты право свое», современный режиссеръ твердо занялъ боевую позицію и повидимому не скоро ее покинетъ. Тотъ, кто прилежно слѣдилъ напримѣръ за вторымъ съѣздомъ режиссеровъ, не можетъ съ этимъ не согласиться; картина режиссерскаго строительства въ этомъ году была схожа въ общихъ чертахъ съ прошлогодней: опять не столько заботились о прочности фундамента художественной сцены, сколько о громоотводѣ отъ молніеносныхъ нападокъ актерской массы; опасность грозила и съ неба актерскаго вдохновенья, и съ суши его теоретическихъ утвержденій, и съ моря краснорѣчія о святомъ нутрѣ, отовсюду. И режиссеры воздвигали безконечные редуты (какъ, напр., Станиславскій), закладывали жестокія мины (какъ, напр., Немировичъ-Данченко), выкидывали бѣлые флаги (какъ, напр., Карповъ),—вели себя какъ на войнѣ.

Но напрасно большинство предполагаетъ, что послѣ мирнаго договора съ актеромъ ничто уже не помѣшаетъ режиссеру отдаться спокойной созидательной работѣ. Нѣтъ! зоркіе уже предвидятъ новую «Грозу съ востока» нашей юной сцены, новую борьбу, новые согласительные переговоры и новыя прекаиія о демаркаціонной линіи. Словомъ,

режиссера ожидаетъ другой сильный соперникъ и это (неожиданность!) художникъ-декораторъ послѣдней формаціи, всегда немного склонный относиться къ театру, какъ къ выставочному залу для своихъ произведеній. Положимъ, въ природѣ таланта—тенденція доминировать во что-бы то ни стало; но т. к. режиссеръ скорѣе склоненъ видѣть въ декораціи лишь нѣкое обрамленіе, иллюстрацію, иногда только фонъ, не болѣе,—антагонизму между ними не долго ждать молній.

Конечно, если режиссеръ недостаточно интеллигентенъ въ области пластическихъ искусствъ, недостаточно силенъ фантазіей и убѣдительностью,—побѣда всегда за художникомъ, искушеннымъ въ изобразительныхъ пріемахъ искусства; но когда режиссеръ самъ художникъ въ душѣ и, какъ истый режиссеръ, глубоко озабоченъ тѣмъ синтезомъ искусствъ, который домогается наибольшаго сценизма пьесы,—онъ непремѣнно захочетъ поставить декоратора въ надлежащія условія творчества. Однако режиссеръ перваго рода, надо надѣяться, скоро останется за флагомъ въ поступательномъ движеніи искусства, и потому не объ его правахъ и обязанностяхъ по отношенію къ художнику-декоратору должна идти рѣчь. Я имѣю въ виду лишь режиссера, достойнаго этого званія, режиссера во всеоружіи знанія и вкуса охраняющаго цѣльность постановки и потому вполнѣ естественно не желающаго и пяди своей законной власти уступить другому, хотя-бы это былъ и величайшій художникъ. Поистинѣ, положеніе такого дѣятеля сцены въ настоящее время изрядно-плачевное: свое внутреннее видѣніе пьесы въ дѣйствіи, проектъ ея постановки, онъ долженъ сумѣть защитить сначала передъ антрепренеромъ, у котораго своя, нерѣдко «слишкомъ хозяйственная» точка зрѣнія, затѣмъ передъ артистами, у которыхъ иногда «слишкомъ актерская» точка зрѣнія, и, наконецъ, передъ художникомъ, у котораго опять таки своя, положимъ, очень художественная, но зачастую «слишкомъ не-театральная» точка зрѣнія на инсценируемую пьесу. И «бысть послѣднее горше перваго»,

но... «охота пуще неволи», если современный режиссеръ при такомъ капризномъ ходѣ корабля все еще служитъ въ рулевыхъ.

Въ сущности говоря, проблема взаимоотношеній режиссера и декоратора—созданіе самыхъ послѣдшихъ дней нашей театральной жизни. Еще недалеко то время—средина XIX вѣка—когда декораціи являлись въ глазахъ самыхъ авторитетныхъ руководителей сцены, напр., Лаубе, лишь «неизбѣжнымъ зломъ»; и я не ошибусь, если скажу, что на Западѣ, напр., только съ 80-хъ годовъ начинается серьезное увлеченіе художественной обстановкой драмы.

Однако, несмотря на то, что въ это время «l'art du décorateur» признается уже экспансивными господами Pugin'ами за «art charmant», коему подобаетъ теперь, наравнѣ съ другими элементами сцены, почетное мѣсто, не можетъ быть и рѣчи о «драматической коллизіи» между художникомъ и режиссеромъ. Причина тому крайне проста: не было еще при театрѣ ни «настоящаго» художника, ни «настоящаго» режиссера въ современномъ смыслѣ этого слова; первые были лишь талантливыми ремесленниками (въ большинствѣ случаевъ учениками итальянскихъ декораторовъ), вторые—самое большее лишь хитроумными сценаріусами. О ярко выраженномъ индивидуальномъ творчествѣ двухъ искрящихся талантовъ,—творчествѣ, за основы котораго теперь готовы «положить животъ свой» передовые дѣятели сцены, въ это недалекое мирное время, повидимому, и помину не было. Какъ трогательно повѣствуетъ о томъ m-r Moynet въ своемъ «L'Envers du théâtre», дѣло обстояло приблизительно такъ: прочитаетъ декораторъ пьесу, придумаетъ планировку, сдѣлаетъ примѣрный макетъ и несетъ его для демонстраціи всѣмъ участникамъ представленія и прикосновеннымъ къ нему; тогда—съ чувствомъ полнаго удовлетворенія заявляетъ Moynet—всякій начинаетъ критиковать; режиссеръ настаиваетъ на выходѣ съ этой стороны, авторъ—съ другой, балетмейстеръ, актеры, словомъ, всякій говоритъ свое слово и перемѣщаетъ части макета...

Судите послѣ этого о значеніи режиссера и декоратора четверть вѣка тому назадъ. Насколько режиссеръ (рѣчь идетъ объ образцовой сценѣ) стоялъ тогда вдали отъ художественнаго оборудованія сцены, такъ сказать отъ декоративной инициативы, лучше всего видно изъ свидѣтельства того-же авторитетнаго Moynet, что, когда декораціи уже были приблизительно готовы, ихъ приносили на сцену и устанавливали «afin que les regisseurs puissent bien prendre connaissance du décor».

Такъ, или приблизительно такъ, обстояло дѣло во Франціи до появленія Антуана, въ Германіи—до Кронегка и главнымъ образомъ до Макса Рейнгардта, въ Англіи—до Гордона Крэга и у насъ въ Россіи до К. С. Станиславскаго.

Различно по времени, но одинаково по энергіи, эти интеллигентные, даровитые фанатики театра начинаютъ пропагандировать идеальную режиссуру въ смыслѣ верховнаго, почти диктаторскаго, руководительства сцены. Декораторъ, наравнѣ съ другими участниками представленія, обязуется теперь безпрекословно исполнять педантично—точныя инструкціи новаго режиссера. Послѣдній начинаетъ властно проявлять свое творческое «я» уже не только въ mise en scéne, но зачастую и въ рисункахъ, и въ колоритѣ декоративныхъ полотенъ. Теперь *онъ* все «задумываетъ»; инициатива въ *его* рукахъ.

Почувствовавъ право сильнаго въ области, прежде для него недоступной, новый режиссеръ такъ увлекается первое время обстановочной стороной пьесы, что нерѣдко даже нарушаетъ провозглашенную имъ-же самимъ постановочную догму единства въ многообразіи. И это увлеченіе доходитъ одно время до того, что начинаетъ вызывать тревожныя предостереженія; — раздается окрикъ Э. Золя: «рама не должна затемнять дѣйствующихъ лицъ своею важностью и богатствомъ»—«все назначеніе декораціи лишь служить анализу фактовъ и дѣйствующихъ лицъ»; Р. Женэ дидактически настаиваетъ, что «какъ-бы декорація органически ни сливалась съ самой пьесой,

она всетаки обязана отступить на задній планъ передъ драматическимъ дѣйствіемъ»; наконецъ, неистовый Киліанъ прямо приглашаетъ публику «протестовать противъ превращенія театра въ панораму, противъ смѣшенія живописи и пластики ради какой-то дѣтской забавы».

Но если впослѣдствіи всѣ эти окрики привели нѣкоторыхъ даже къ злоупотребленію постановкой «на сукнахъ», то первое время они рѣшительно никого не смущаютъ и развѣ что вызываютъ такіе забавные коррективы «затемняющей суть дѣйствія живописности», какъ Reinchardt'овское вступленіе дѣйствія послѣ гранд-паузы при открытомъ занавѣсѣ, чтобы дать возможность зрителю, налюбовавшись въ мѣру красотою обстановки безъ дѣйствующихъ, внимать затѣмъ, не отвлекаясь, драматическому діалогу.

Какъ бы то ни было, и въ этотъ начальный періодъ такъ называемаго «режиссерскаго засилья» не можетъ, очевидно, волновать театральные умы проблема взаимоотношеній художника и режиссера; все должно подчиняться ферулѣ послѣдняго, а въ томъ числѣ и вдохновеніе художника. Приглашаются только «послушные»; сценическая покладистость считается, наравнѣ съ талантомъ, критеріумомъ сценической пригодности.

Но вотъ прошло нѣкоторое время, режиссеръ-реформаторъ вполнѣ приспособился къ новымъ условіямъ работы, укрѣпилъ свою власть и начинаетъ дерзать. Онъ больше не довольствуется «своими артистами», «своими художниками»; его самоувѣренность, все прогрессируя, позволяетъ уже теперь привлекать къ своему дѣлу большія имена со стороны. Онъ больше не боится ихъ своенравности, «ихъ свободы»; онъ слишкомъ прочно у себя утвердился. Станиславскій, напр., 7 лѣтъ утверждался, прежде чѣмъ пригласить къ себѣ Коммиссаржевскую, и выждалъ 10 лѣтъ, прежде чѣмъ рискнуть призвать къ работѣ въ своемъ театрѣ Добужинскаго.

Собственно говоря, моментъ тяготѣнія театра къ «настоящему художнику» опредѣлился у насъ очень недавно. Началось это съ домашнихъ спектаклей Саввы Мамон-

това, когда этотъ ревностный къ искусству мужъ уговорилъ Полѣнова и В. Васнецова попробовать свои силы въ новомъ для нихъ направленіи. Опытъ показался ему настолько интереснымъ, что вслѣдъ за нимъ онъ привлекаетъ уже къ большому дѣлу своихъ оперныхъ постановокъ Врубеля, Коровина и Сѣрова. Отъ частной антрепризы не пожелала отстать и Дирекція Императорскихъ Театровъ. И вотъ на плодородной почвѣ нашей образцовой сцены зацвѣла пышнымъ цвѣтомъ новая живопись. Россія вдругъ опередила въ живописномъ отношеніи театральныхъ декорацій всѣ другія страны. Французскій патріотизмъ могъ расхваливать отечественныя декораціи, какъ красивѣйшія въ мірѣ, лишь до тѣхъ поръ, пока въ самомъ сердцѣ Франціи русская справедливость фактически не установила истину въ надлежащемъ освѣщеніи.

«Казалось-бы, говоритъ Александръ Бенуа, такъ ясно, что художники должны быть близкими къ театру, а что театръ прямо не можетъ обойтись безъ нихъ; такъ важно, чтобы здѣсь произошло слитіе искусствъ; казалось-бы, что нужно видѣть нѣчто очень большое и прекрасное въ томъ новомъ явленіи, что художники какъ-то подошли къ театру и за послѣднее время занялись имъ. Казалось-бы, что все это не можетъ вызвать споровъ... А между тѣмъ получилось нѣчто совсѣмъ обратное... какой-то Бедламъ, отъ котораго публика въ ужасѣ, который деморализуетъ исполнителей и мало по малу попираетъ всякую школу, всякую сценическую технику».

Гдѣ-же причина такого скорбнаго явленія? Какимъ образомъ смѣшеніе двухъ прекрасныхъ началъ даетъ въ результатѣ «Бедламъ», ужасъ», «деморализацію»?

Отвѣтъ на этотъ вопросъ, отвѣтъ, способный взволновать любого изъ передовыхъ режиссеровъ нашего времени, подсказанъ Игоремъ Грабаремъ въ его статьѣ «Театръ и художники» («Вѣсы» № 4, 1908 г.).—Тяготѣніе людей, еще вчера сидѣвшихъ надъ крошечными акварелями, къ гигантскому масштабу, къ стоаршиннымъ холстамъ, Грабарь объясняетъ «пробуждающейся тоскою по фрескѣ»;

театръ—заявляетъ онъ—единственная область, въ которой художникъ, мечтающій о большомъ праздникѣ для глазъ, можетъ найти исходъ своей тоскѣ по фрескѣ.

Никто не станетъ спорить, что «тоска по фрескѣ»—благородная тоска и должна въ концѣ концовъ найти надлежащій исходъ; но если режиссеръ заподозритъ, что художникъ дѣйствительно явился въ театръ не во имя чудеснаго сценизма—плода сліянныхъ искусствъ, а просто потому, что его соблазнили «стоаршинные холсты»,—не ждите добрыхъ результатовъ отъ ихъ совмѣстной работы.

Почетное положеніе режиссера—созданіе послѣдняго времени; положеніе-же признаннаго художника почетно внѣ спора на протяженіи вѣковъ. И вотъ, когда на первыхъ порахъ такой признанный художникъ являлся въ театръ утишить свою тоску по фрескѣ, онъ встрѣчалъ обыкновенно преступно-любезный пріемъ со стороны режиссера. Честь, которую оказывалъ такой художникъ театру, довѣріе къ его артистическому вкусу и умѣнью, наконецъ очень скромная роль режиссера—все это вмѣстѣ обусловливало декораціи, стоаршинные холсты которыхъ были поистинѣ саванами и для авторовъ, и для актеровъ, и для режиссеровъ.

Ослѣпленный новой славой, художникъ не замѣчалъ этой «трагедіи» трагедіи. Онъ торжествовалъ: играли Шекспира, были заняты лучшія силы, режиссеръ превзошелъ себя въ техникѣ ensemble'я, а говорили только о декораціяхъ, только о декораторѣ.

Нѣкоторые изъ художественныхъ критиковъ, а за ними часть публики, перестали говорить «постановка такого-то режиссера», находя болѣе правильнымъ выраженіе «постановка такого-то художника,» и низведя такимъ образомъ роль современнаго режиссера, завоевавшаго положеніе metteur'a en scéne до роли какого-то средневѣковаго conducteur'a du jeu. Это тѣмъ болѣе удивительно, что, напр., Александръ Бенуа въ одномъ изъ своихъ «Художественныхъ писемъ» откровенно заявляетъ, что каждый разъ, когда художники (рѣчь идетъ о Денисовѣ, Анисфельдѣ,

Сапуновѣ и др.) «были предоставляемы самимъ себѣ, получалась безвкусная и вопіющая ерунда», и лишь «тамъ, гдѣ имъ помогали усердные, толковые и даровитые режиссеры, тамъ имъ удавалось создавать вещи, сносныя въ сценическомъ отношеніи».

Какъ ни какъ, а декораторская гегемонія не могла не задѣть за живое нашихъ лучшихъ режиссеровъ и не сегодня—завтра ихъ протестующій кличъ сольется съ кличемъ германскихъ собратьевъ, приверженцевъ Георга Фукса: «хорошія декораціи должны быть подобны добродѣтельнымъ женщинамъ: лучшія изъ нихъ тѣ, о которыхъ меньше всего говорятъ!» И это, казалось бы, не должно возмущать настоящаго художника-декоратора, такъ какъ театральная чуткость должна говорить ему, что для зрителя въ концѣ концовъ вся обстановка важна только въ моментъ послѣ поднятія занавѣса; далѣе зритель слѣдуетъ за развитіемъ дѣйствія и если «иллюстраціонные аппараты снова вынырнутъ передъ нимъ, то только для того, чтобы помѣшать или указать провалъ дѣйствія» (Г. Фуксъ). Но это, видно, не по вкусу русскому художнику: увидѣвъ чеховскую пьесу въ постановкѣ Станиславскаго, онъ заявилъ устами Грабаря, что режиссеръ въ настоящее время убилъ декоратора и, призывая сочувствіе, воскликнулъ: «бѣдное искусство декоратора! Тебя изгнали изъ жизни, гонятъ съ площадей и улицъ, гонятъ изъ комнатъ и вотъ погнали, наконецъ, изъ театра, гдѣ ты надѣялось найти свое послѣднее пристанище»!

Итакъ проблема взаимоотношеній художника и режиссера виситъ, что называется, въ воздухѣ нашихъ кулисъ во всей неприглядности своей неразрѣшенности. Попеременно раздаются ламентаціи то раздавленнаго декораціями режиссера, то гонимаго якобы рефиссурой декоратора.

Любопытно отмѣтить, что въ то время, какъ нашъ театральный корабль, въ своемъ стремительномъ плаваніи къ новымъ горизонтамъ, кренится то въ одну, то въ другую сторону, въ зависимости отъ перемѣщенія декораціоннаго груза,—нашимъ сосѣдямъ на Западѣ и на Востокѣ,

нѣмцамъ и японцамъ,—повидимому удалось найти надлежащее мѣсто этому драгоцѣнному грузу. Такъ, нѣмцы, при основаніи Мюнхенскаго художественнаго театра, совершенно напрасно, какъ оказывается, опасались сокрушенія дерзостью новыхъ художниковъ единства театральнаго дѣйства. Случилось обратное: они съ полной самоотверженностью поступили на службу драмы и актеровъ, занявъ, какъ свидѣтельствуетъ Фуксъ въ своей «Революціи Театра», не больше того мѣста, которое имъ было опредѣлено, и не привлекая такимъ образомъ больше вниманія, чѣмъ имѣли право. Что-же касается японцевъ, то у нихъ соблюденіе «нейтралитета обстановки» представляетъ просто на просто conditio sine qua non добропорядочнаго веденія театральнаго дѣла. Ихъ декораціи, въ высокой степени красивыя какъ по рисунку, такъ и по краскамъ, вмѣстѣ съ тѣмъ совершенно лишены, такъ сказать, самостоятельной выразительности; подобно сопровождающей японскую драму музыкѣ, декораціи къ ней равнымъ образомъ лишь служатъ аккомпаниментомъ діалога. Общность ритма японскаго представленія—главное, что озабочиваетъ декоратора и, какъ свидѣтельствуютъ знатоки японскаго театра, художественная обстановка поистинѣ является здѣсь органической частью инсценируемой пьесы.

Сдается мнѣ, что вся наша бѣда въ крайнемъ диллетантизмѣ какъ художниковъ-декораторовъ послѣдняго, такъ сказать, призыва, такъ и режиссеровъ новѣйшей формаціи. Платформа соглашенія между ними можетъ имѣть мѣсто только при освѣдомленности одного въ искусствѣ другого. Отказъ Беклина сдѣлать декораціи для Вагнера, который, предъявилъ требованія «художественно невыполнимыя», по мнѣнію Беклина, да послужитъ мнѣ краснорѣчивымъ доказательствомъ необходимости фундаментальнаго изученія не только законовъ «своего искусства», но и «чужого», съ которымъ требуется связь. Дѣйствительно-ли Вагнеръ ничего не смыслилъ въ живописи, какъ это утверждалъ впослѣдствіи Беклинъ, или самъ Беклинъ ничего не смыслилъ въ техникѣ сцены,—вопросъ открытый; сдается

мнѣ однако, что этотъ грустный фактъ случился только потому, что оба были одинаково виновны въ диллетантскомъ отношеніи къ искусству другого.

Быть прекраснымъ художникомъ-живописцемъ не значитъ еще быть хотя-бы только сноснымъ театральнымъ декораторомъ. Эта немудреная истина повидимому не усвоена еще нѣкоторыми изъ художниковъ, любезно откликнувшихся на зовъ режиссеровъ. Точный Chamfort даетъ опредѣленіе декоратора, какъ художника, искушеннаго не только въ рисункѣ и живописи, но и въ скульптурѣ, архитектурѣ, а также, прибавляетъ онъ, и въ перспективѣ, понимая послѣднюю въ специфическомъ смыслѣ «сценической перспективы». Il appelle a son aide, договариваетъ Moynet, des ressources, qui manquent completement au peintre: l'or, l'argent, les cristaux, les gazes, la lumière electrique concourent avec la peinture a des effects eblouissants!

А многіе ли изъ нашихъ новыхъ декораторовъ, столь нетерпимо относящихся къ указаніямъ режиссуры, знаютъ a fond тайну сценической перспективы или обоюдоострое значеніе сценическаго свѣта, которому, подобно солнцу, дано казнить и жаловать. Я никогда не забуду трогательный разсказъ художника Суриньянца, слышанный мною лѣтъ 9 тому назадъ;—онъ дебютировалъ въ балетѣ Корсаръ; насталъ день установки декорацій; какъ робкій новичекъ, Суриньянцъ спрятался въ глубинѣ ложи, предоставивъ распоряжаться свѣтомъ режиссеру; и вотъ къ своему ужасу онъ видитъ жалкія, грязныя тряпки и не вѣритъ, чтобы это было дѣломъ его рукъ; проходитъ минута-двѣ томительныхъ переговоровъ режиссера съ монтеромъ... что-то перевѣшиваютъ, что-то переставляютъ, освѣщеніе мѣняется и Суриньянцъ видитъ уже другое; да, это онъ писалъ, это его краски, его замыселъ; но режиссеру все еще чего-то хочется; опять измѣненія, переговоры, перестановка и вдругъ декораціи оживаютъ въ такихъ очаровательныхъ тонахъ, что Суриньянцъ опять не вѣритъ, чтобъ это было дѣломъ его рукъ; однако, успокоившись

отъ вида неучтенной красоты своего творенья, ему ужъ грезится иная возможность, иная, высшая красота, знай онъ только раньше чары всѣхъ этихъ суффитовъ, рампы, бережковъ, рефлекторовъ и пр.

Этотъ маленькій эпизодъ изъ жизни художника не менѣе пожалуй поучителенъ, чѣмъ историческое происшествіе между Вагнеромъ и Беклиномъ.

Режиссеры справедливо досадуютъ на художниковъ, берущихся за декораціи, не обладая знаніемъ законовъ театра и сценическимъ темпераментомъ. Но не менѣе правы и художники въ своемъ негодованіи на режиссеровъ, необразованныхъ въ той области, въ которой они мнятъ себя хозяевами; и можетъ быть парадоксальный Гордонъ Крэгъ уже не такъ парадоксаленъ, когда онъ утверждаетъ, что режиссеръ, не—живописецъ въ душѣ, такъ же безполезенъ для театра, какъ палачъ для больницы.

Для совмѣстной работы необходимо ясно понимать другъ друга. Нельзя говорить на разныхъ языкахъ, когда созидается единое; въ противномъ случаѣ постройку ожидаетъ участь Вавилонской башни.

«Режиссеръ» д-ра К. Гагемана.

Критическій отзывъ съ нѣкоторымъ запозданіемъ имѣетъ свои несомнѣнныя преимущества:—чары новости, всегда гипнотическія въ положительномъ или отрицательномъ смыслѣ, уже безсильны, быстрота оцѣнки становится лишней, можно подвести уже кое-какіе итоги спросу произведенія на книжномъ рынкѣ и наконецъ прослѣдить, какое вліяніе имѣлъ данный трудъ на мысли, на чувства, на творчество другихъ.

«Режиссеръ» К. Гагемана очень скромная книга. Никакого переворота она у насъ не создала и спросъ на нее, насколько мнѣ удалось выяснить, былъ сравнительно небольшой. Причину этого легко найти въ полномъ отсутствіи у нашей театральной публики интереса къ техникѣ искусства и въ нѣкоторой устарѣлости самого произведенія;—книжка К. Гагемана была написана и издана въ Германіи въ 1902 г., у насъ же появилась въ 1909 г. За эти семь лѣтъ революціи нашей сцены театральная дидактика добросовѣстнаго К. Гагемана, несомнѣнно, должна была потерять много соли и остроты. И тѣмъ не менѣе, я рѣшительно утверждаю, что «Режиссеръ» К. Гагемана хорошая книжка, съ которой не просто должно, но должно какъ можно скорѣй познакомиться и публикѣ и въ особенности нашей актерской безпринципной необразованной братіи.

Въ самомъ дѣлѣ!—гдѣ у насъ книги о режиссерѣ, достойныя рекомендаціи?.. Брошюра И. Рудина «Режиссеръ въ современномъ театрѣ»,—очень односторонній, от-

нюдь не исчерпывающей всей полноты понятія режиссуры трудъ, и «Режиссеръ» Н. В. Корецкаго,—компиляція изъ малограмотныхъ и дурного тона «Школы театральнаго искусства» Бурлакова, «Сценическаго искусства» Свѣдѣнцева и совершенно устарѣвшаго «Театральнаго искусства» П. Боборыкина. Книжка Н. В. Корецкаго, повидимому пользуется кое-какимъ успѣхомъ исключительно по пословицѣ «на безрыбьи и ракъ рыба», т. к., несмотря на то, что она выпущена 3-мъ изданіемъ, вѣянье времени лишь внѣшне коснулось этой коммерческой компиляціи и сценическій дѣятель не найдетъ въ ней указаній серьезнѣе, чѣмъ, напр.—«обращеніе съ вѣеромъ требуетъ отъ актрисы спокойствія и непринужденности манеры держать и обмахиваться» (стр. 64).

Много дѣльнаго, любопытнаго, вѣрнаго и полезнаго разбросано на страницахъ журналовъ и въ отчетахъ двухъ режиссерскихъ съѣздовъ, но увы! не заключенное въ рамки недорогой книги, оно не будитъ въ актерѣ желанья познакомиться и научиться. Переводъ и изданіе «Режиссера» К. Гагемана заслуживаетъ въ виду всѣхъ этихъ обстоятельствъ прямо-таки благодарственнаго отношенія.

Въ своемъ предисловіи д-ръ К. Гагеманъ объясняетъ, что онъ «хотѣлъ лишь дать, такъ сказать, оріентирующій планъ, краткій обзоръ того, что долженъ дѣлать режиссеръ съ момента полученія рукописи до окончательной постановки пьесы на сцену; дать принципіальную характеристику тѣхъ различныхъ фазисовъ, которые должны пройти приготовленія къ постановкѣ, и, наконецъ, сдѣлать опытъ принципіальнаго разрѣшенія важнѣйшихъ вопросовъ». Написана эта книга для публики, но авторъ ея полагаетъ (и совершенно справедливо), что режиссеры и актеры точно такъ же найдутъ, чѣмъ воспользоваться въ критическихъ мѣстахъ его работы.

Что касается самаго плана режиссерской работы, то онъ преподанъ К. Гагеманомъ хорошо, толково, безъ архаическаго привкуса или фразерства, интересно и я бы сказалъ исчерпывающе, еслибъ только это слово подхо-

дило къ тому неисчерпаемому, чѣмъ является въ возможности многообъемлющее, безконечно разнообразное искусство режиссера.

Послѣ выразительнаго вступленія и вполнѣ пріемлемой философіи на предметъ пересадки законченнаго драматическаго произведенія на сцену, К. Гагеманъ достаточно подробно и удовлетворительно разъясняетъ условія и задачи современной режиссуры. Единственно, что можно здѣсь поставить въ вину автору, претендующему на убѣдительность своего построенія «Режиссера»,—это изрядное пренебреженіе историческимъ матеріаломъ, столь удобнымъ, а часто и необходимымъ для полноты освѣщенія современныхъ проблемъ. Несомнѣнно, что болѣе или менѣе содержательный историческій очеркъ сценической постановки скорѣй бы примирилъ предубѣжденнаго актера съ вѣрнымъ въ общихъ чертахъ опредѣленіемъ режиссера, какъ замѣстителя драматурга на сценѣ, какъ лица, которое само должно быть отчасти драматургомъ. К. Гагеманъ дѣльно замѣчаетъ, что глазомѣръ режиссера «долженъ все время обращаться къ цѣлому, которому служитъ каждый единичный исполнитель и самъ руководитель—въ первую голову, разумѣется, не подавляя ничьей индивидуальности. Цѣлью режиссера должна быть возможность приспособить индивидуальность каждаго отдѣльнаго исполнителя къ общей картинѣ пьесы. Актеръ создаетъ характеръ роли, разумѣется, руководствуясь содержаніемъ пьесы и отношеніемъ роли къ остальнымъ дѣйствующимъ лицамъ, на обязанности же режиссера лежитъ, такъ сказать, сочлененіе отдѣльныхъ характеровъ. Онъ долженъ дать основной тонъ пьесѣ и слѣдить за тѣмъ, чтобы съ этого тона не спадали». Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что такія и имъ подобныя утвержденія конечно звучали бы гораздо убѣдительнѣе послѣ солидной исторической прелюдіи.

Тонъ книги К. Гагемана даетъ увѣренность, что онъ больше знаетъ о режиссурѣ и ея эволюціи, чѣмъ повѣствуетъ;—мы словно натыкаемся все время на излишнюю и неумѣстную скромность богача.

Что особенно пріятно отмѣтить въ его трудѣ,—это суровый, но безусловно справедливый судъ надъ крайностями «мейнингейнщины», а стало быть и «станиславщины». «Быть этнографическимъ или археологическимъ музеемъ отнюдь не является задачей сцены»,—заключаетъ К. Гагеманъ, говоря о неизбѣжно-условной натуральности театральнаго представленія. И далѣе: «мейнингейнцы, или вѣрнѣе ихъ послѣдователи, внесли на сцену большую ошибку: страсть къ несущественному»...

Коснувшись многихъ мелочей и разобравшись въ нихъ вплоть до вопроса о музыкальныхъ антрактахъ, вызовахъ и пр., К. Гагеманъ останавливается въ концѣ своего труда на злободневномъ вопросѣ о стилѣ и стилизаціи. И эта часть представляется мнѣ наиболѣе слабой по своей доказательности. Это поистинѣ наиболѣе спорное изъ всего, что преподноситъ читателю почтенный авторъ. «Природа, говоритъ онъ,—это то, что создалось безъ помощи человѣка... Искусство же есть упрощенная человѣкомъ, одухотворенная и очищенная натура. Упрощеніе явленій природы, очистка ихъ отъ несущественныхъ мѣшающихъ мелочей и есть стилизація». Здѣсь явное смѣшеніе понятій симплификаціи и стилизаціи; опредѣленіе К. Гагемана относится къ нѣсколько расширенному понятію симплификаціи, подъ которымъ дѣйствительно подразумѣвается художественное упрощеніе предмета (явленій природы); стилизація же есть выявленіе сущности предмета, причемъ это художественное выявленіе хотя и можетъ идти по пути симплификаціи, но отнюдь не связано логически методомъ послѣдней; предметъ остается стилизованнымъ даже и тогда, когда въ части его допущенъ пріемъ какъ разъ обратный симплификаціи—комплификація, напр., нарочито детально вырисованные цвѣточные узоры на платьѣ героини, представленной въ общемъ методомъ упрощенія облика и т. д.

Не менѣе ошибочнымъ представляется и утвержденіе К. Гагемана, что «сколько бы мы ни дѣлили пьесы на реалистическія и стилистическія, все дѣло все-таки сводится

не къ двумъ различнымъ манерамъ игры, а лишь къ модификаціи одной и той же манеры ея». Достаточно вспомнить покойную В. Ѳ. Коммисаржевскую въ «Сестрѣ Беатрисѣ» и въ «Дикаркѣ», чтобъ не согласиться съ К. Гагеманомъ.

Еще болѣе удивленья вызываетъ такое никчемное и неожиданное послѣ серьезнаго разбора задачъ режиссуры замѣчаніе, что режиссеромъ «не долженъ быть первый попавшійся актеръ съ извѣстнымъ навыкомъ и нѣсколько увеличеннымъ жалованьемъ». Какъ будто это само собой не разумѣется!

Наше право.

Статьи «Обозрѣнія театровъ» и «Театра и Искусства» противъ режиссерской собственности я хотѣлъ бы считать написанными *сгоряча*. Въ самомъ дѣлѣ трудно представить себѣ возможность *хладнокровной* защиты воровства, въ какой бы то ни было области.

Меня удивили эти статьи: какъ будто этотъ по-истинѣ больной вопросъ всплылъ на поверхность нашей чреватой «недоразумѣніями» жизни только вчера, только сейчасъ! Какъ будто ничего о немъ не писалось, не говорилось и лишь теперь онъ вдругъ свалился какъ снѣгъ на голову. Говорю такъ, потому что въ упомянутыхъ статьяхъ не было ни полстрочки полемики со взглядами, высказанными въ прессѣ о правѣ собственности режиссера на постановку. Считаю посему умѣстнымъ повторить хотя бы только сказанное мною на страницахъ «Рампы» лѣтъ 5 тому назадъ. При этомъ не безъ гордости напомню, что я являюсь первымъ, давшимъ абсолютно удовлетворительный отвѣтъ на возбужденный В. Э. Мейерхольдомъ вопросъ объ этомъ правѣ, незащищенномъ до сихъ поръ нашими несовершенными законами.

Не въ обиду будь сказано моимъ прежнимъ и теперешнимъ оппонентамъ,—я совершенно серьезно воображалъ до сего времени, что только въ глухой провинціи, гдѣ пьесы ставятся a livre ouvert, гдѣ режиссеръ недалеко ушелъ отъ средневѣковаго conducteur'a du jeu или простодушнаго трекурсора, тамъ только и могутъ отрицать право собственности режиссера на постановку. Но меха-

нически—несложная декалькоманія съ книги на сцену и не претендуетъ на званіе «художественной постановки», каковая, несомнѣнно, есть актъ вдохновеннаго творчества, имѣющій базой проникновенное изученіе текста, кропотливую работу по конкретизаціи образовъ внутренняго видѣнія, отвѣчающей замыслу автора пьесы и, наконецъ, я бы сказалъ—«ремарочную сокомпозицію». Вѣдь сколько бы ни было ремарокъ въ пьесѣ, режиссеръ—художникъ не можетъ, въ силу необходимости указанной конкретизаціи, не присочинить ихъ, по крайней мѣрѣ, столько же. Возьмите въ руки режиссерскій экземпляръ пьесы за 5 минутъ до первой репетиціи и вы не увидите текста подъ густой сѣтью режиссерскихъ добавокъ, а нѣкоторые, какъ я, напр., не довольствуясь сказаннымъ, еще должны, хотя бы вчернѣ и «для себя» приготовить цѣлый докладъ о постановкѣ съ обстоятельнымъ ея описаніемъ.

Сузимъ вопросъ!—Если признается за драматургомъ право собственности не только на текстъ, но и на ремарку—справедливо ли не признавать также права за режиссеромъ, какъ за непремѣннымъ соавторомъ ремарокъ?..

Я знаю, это звучитъ парадоксомъ, но, право, мнѣ кажется, что нѣтъ такой плохой пьесы, изъ которой хорошій режиссеръ не сдѣлалъ бы художественно-интереснаго спектакля, какъ и наоборотъ—нѣтъ такой хорошей пьесы, изъ которой плохой режиссеръ не сдѣлалъ бы нѣчто художественно - неудовлетворительное. — «Черепословъ» *) Пруткова написанъ давнымъ-давно, театральный же успѣхъ онъ стяжалъ себѣ только теперь и именно въ

*) «Черепословъ» К. Пруткова, поставленный мною въ великомъ посту 1909 г. на сценѣ «Веселаго Театра» совмѣстно съ Ф. Ф. Коммиссаржевскимъ, былъ въ мельчайшихъ подробностяхъ и точнѣйшимъ образомъ скопированъ Б. С. Неволинымъ въ представленіи на сценѣ лѣтняго театра «Фарсъ». Это нарушеніе права собственности на постановку вызвало немедленный протестъ и преданіе суду общества поступка Б. С. Неволина. Послѣдній, пытаясь оправдаться въ газетахъ, вызвалъ возраженія, въ результатѣ каковыхъ театральные журналы открыли широкое поле для полемики по вопросу о режиссерскомъ правѣ собственности, печатная защита котораго выпала главнымъ образомъ на мою долю.

постановкѣ на сценѣ «Веселаго театра» *). Кому принадлежитъ здѣсь авторское право? Категорически отвѣчаю: на литературное произведеніе—Жемчужникову и Толстому, а на театральное—Евреинову и Коммиссаржевскому.

Судите послѣ этого, какой наивный привкусъ имѣетъ для меня вопросъ о правѣ собственности режиссера на постановку. Это все равно, какъ если бы меня спросили: «признавать ли авторское право живописца-художника на картину, написанную имъ на заданную другимъ тему, чужими красками и на чужомъ полотнѣ?».

Но для доброй половины нашей режиссерской братіи этотъ вопросъ, дѣйствительно, представляется не вполнѣ ясно освѣщеннымъ. Думается такъ вотъ почему: не такъ давно нѣкоторые изъ режиссеровъ обратились ко мнѣ съ просьбой разрѣшить имъ для провинціи постановку спектаклей «Стариннаго театра» въ копіи съ нашей. Однако, объ авторскомъ гонорарѣ за такое использованіе чужого труда никто изъ нихъ и не вспомнилъ. По-моему, это чрезвычайно характерно для интересующаго насъ отношенія гг. режиссеровъ къ праву ихъ собственности: съ одной стороны они какъ будто и признаютъ таковое (просьба о разрѣшеніи копіи), а съ другой стороны не приравниваютъ его еще къ авторскому праву любого захудалаго драматурга.

Въ концѣ концовъ, что такое режиссерское творчество, какъ не *изобрѣтеніе инсценировки*?..

Если я *изобрѣту* сомнительное средство для рощенія волосъ—я могу быть спокоенъ: поддѣлка будетъ наказана! Ну, а если я *изобрѣту* инсценировку такой исключительно «трудной» пьесы, какъ «Пееръ Гюнтъ» Ибсена, котораго безуспѣшно до сихъ поръ ставили и уже бросили попытки»?..

---

*) «Веселый Театръ» Н. Н. Евреинова и Ф. Ф. Коммиссаржевскаго, функціонировавшій въ зданіи театра В. Ф. Коммиссаржевской, не имѣлъ ничего общаго съ «Веселымъ Театромъ» въ зданіи театра «Казино», кромѣ названія, присвоеннаго послѣднему учрежденію Л. Л. Пальмскимъ безъ вѣдома, спроса и разрѣшенія авторовъ и идейныхъ собственниковъ этой фирмы—Ф. Ф. Коммиссаржевскаго и Н. Н. Евреинова.

Я положу на это годы работы, добьюсь сказочнаго успѣха, вотъ-вотъ вознагражу себя за всѣ года лишенія, и что же!— все, что мною добыто съ такимъ трудомъ,—есть достояніе перваго бездѣльника, пожелавшаго загрести жаръ чужими руками?!...

Очевидно, въ глазахъ моихъ оппонентовъ какой-нибудь «Перуинъ» *дороже* художественной постановки.

Секретъ режиссерскаго сердца.

...надѣть панаму и хлестать актерскихъ негровъ... секретъ режиссерскаго сердца . . . . . .

. . . . . .

Мы-бы предложили г. Евреинову перенести споръ на страницы нашего журнала... Наши читатели хотятъ знать, чего добиваются режиссеры.

(Передовая статья «Театра и Искусства» № 20 1909 г.).

Я на Малаховомъ Курганѣ режиссерской собственности: я аттакованъ съ трехъ сторонъ!

Съ одной стороны «Рампа», подбивающая къ выступленью режиссеровъ «многолѣтняго опыта», въ тайной надеждѣ, что старички не слишкомъ грозно станутъ шамкать про свою собственность на «выходъ справа» и «диванъ налѣво».

Съ другой стороны—«Обозрѣніе театровъ», съ хитрымъ прицѣломъ въ мою мнемоническую немощь; забылъ-де актера!

Съ третьей стороны—«Театръ и Искусство», съ любезнымъ приглашеньемъ биться на его владѣньяхъ, на вражескихъ владѣньяхъ, гдѣ ужъ подзорная труба выдала секретъ моего бѣднаго сердца.

Вы конечно знаете какой секретъ?..—«Надѣть панаму и хлестать актерскихъ негровъ»...

Бѣдные друзья мои, бѣдные ученики! Слышите?—«на-

дѣть панаму», а не терновый вѣнецъ, хлестать другихъ, а не самому стать подъ бичи палачей-рутинеровъ, чтобъ потомъ быть распятымъ актерами, публикой, прессой и въ крестныхъ мукахъ видѣть, какъ ризы, еще теплыя отъ крови и пота, дѣлятся между врагами.

Обманутые! теперь вы знаете секретъ режиссерскаго сердца?!

И вотъ я приглашенъ сражаться на вражескихъ владѣньяхъ.

Мегсі...

Но я серьезно опасаюсь, что даже ставъ лицомъ къ лицу, мы не пронижемъ пулями другъ-друга.—Между нами все-жъ останется тончайшая перегородка недоразумѣнья. И это недоразумѣнье—проблема режиссуры.

Поистинѣ слишкомъ ничтожное значеніе придается большинствомъ созидательному творчеству режиссера! (имѣю въ виду вполнѣ современный театръ). Творитъ актеръ, творитъ декораторъ, а режиссеръ?.. На какое право собственности онъ смѣетъ еще ссылаться!..

Кто-то однажды поинтересовался, въ чемъ состоитъ работа скульптора и получилъ такой отвѣтъ: ахъ, это совсѣмъ плевое дѣло! — берутъ глыбу мрамора и откалываютъ отъ нея столько кусковъ, сколько нужно для образованія статуи.

Ну, а въ чемъ работа режиссера?—«Въ сочлененіи отдѣльныхъ характеровъ, выработкѣ основного тона исполненія и контролѣ за тѣмъ, чтобы съ этого тона не спадали». Такъ говоритъ д-ръ К. Гагеманъ. Не правда ли плевое дѣло? и о какомъ тутъ правѣ собственности можетъ идти рѣчь!

Но прочтите книжку Гагемана «Режиссеръ» и вы увидите, о чемъ тутъ «можетъ» идти рѣчь. Вдобавокъ эта книжка не Богъ вѣсть какихъ дерзновенныхъ откровеній, книжка, на страницахъ которой еле брезжитъ грядущій разсвѣтъ режиссерскаго творчества.

Я понимаю задачу режиссера и шире, и глубже. Онъ не только *хозяинъ* спектакля,—онъ его *творецъ*. И я доста-

точно писалъ и говорилъ о правѣ собственности такого режиссера на свою постановку. Но моя митральеза доводовъ нисколько не внушительна, разъ врагъ мой въ полосѣ недосягаемости; а будетъ онъ тамъ обрѣтаться до тѣхъ поръ, пока не выглянетъ изъ-за брони рутинности, скрывающей отъ глазъ его весь образъ созидателя спектакля *современной сцены*.

Я подчеркиваю выраженье «современной сцены», потому что рѣчь идетъ о новомъ созидателѣ-художникѣ, объ истинномъ «metteur en scene», а не о «canducteur du jeu», о которомъ, какъ о собственникѣ постановки, и рѣчи быть не можетъ.

Если дѣйствительно «читатели хотятъ знать, чего добиваются режиссеры», я съ удовольствіемъ выскажу вкратцѣ *свой взглядъ*, но только взглядъ на режиссера современнаго театра (я бы сказалъ реформируемаго); чего добиваются всѣ другіе режиссеры, я точно не знаю; знаю только, что режиссеры-плагіаторы конечно добиваются иного, чѣмъ я.

Итакъ!..

Режиссеръ прежде всего детальный толкователь автора, и главнымъ образомъ толкователь съ чисто-театральной точки зрѣнія.

Режиссеръ—переводчикъ книжнаго текста на живой языкъ жестовъ и мимики.

Режиссеръ—художникъ, набрасывающій первоначальный эскизъ декораціи, прежде чѣмъ поручить ея работу тому изъ живописцевъ, который наиболѣе подходитъ къ характеру инсценируемой пьесы; режиссеру же принадлежитъ и общій красочный замыселъ, а стало быть и иллюминаціонные планы.

Режиссеръ—композиторъ, сочиняющій мелодію сценической рѣчи, ея общую музыку, т. е. музыку ансамбля, темпы, нюансы, паузы, необходимыя stretto и пр., нерѣдко даже прибѣгающій къ такъ называемой «инструментовкѣ».

Режиссеръ—своего рода скульпторъ живого матеріала, созидающій самостоятельныя цѣнности въ области пластическаго искусства.

Режиссеръ, наконецъ, актеръ—преподаватель, играющій на сценѣ черезъ душу и тѣло другихъ.

Поясню это примѣромъ Поля Линдау объ отцѣ современной режиссуры Генрихѣ Лаубе; вотъ знаменательныя мелочи: чтобъ обратить вниманье публики на то, что важно въ текстѣ, Лаубе, напр., говорилъ актеру: «сдѣлайте маленькую паузу, возьмите лежащую передъ вами газету и, разглаживая ее медленно на колѣняхъ, произнесите вашу фразу. Если вы займетесь газетой,—будетъ естественна ваша разсѣянность; слѣдовательно говорите отрывисто. Благодаря этому увеличится вѣрность сказаннаго вами». Или «при такихъ-то словахъ сдѣлайте движеніе, котораго еще не дѣлали, нѣчто бросающееся въ глаза. Потрите руки, а потомъ подымите указательный палецъ». Или «при этой фразѣ наморщьте лобъ и наклонитесь въ сторону говорящаго, будто вы не совсѣмъ ясно его понимаете; разумѣется, говорящій нѣсколько удивленно на васъ взглянетъ и какъ разъ то, что нужно, произнесетъ медленнѣе и выразительнѣй».

Вы разсмѣетесь такимъ мелочамъ? Но въ искусствѣ все одинаково важно и послѣдняя мелочь нерѣдко играетъ рѣшающую роль! Наконецъ, какъ заявилъ Брюловъ, превратившій двумя поправками ученическую работу въ драгоцѣнное произведеніе, «искусство начинается тамъ, гдѣ начинается чуть-чуть».

Я нарочно взялъ самыя мелочи изъ режиссерской практики, чтобъ показать, что даже и въ нихъ за настоящимъ режиссеромъ должно быть признано творческое значеніе. И именно въ этомъ смыслѣ я говорилъ въ своихъ прежнихъ статьяхъ о режиссерѣ, какъ о соавторѣ ремарокъ.

Дать средства послѣднему актеру къ наивѣрнѣйшей передачѣ вѣрно понятаго, значитъ облегчить и углубить игру самихъ главныхъ дѣйствующихъ, ибо каждый изъ нихъ въ непремѣнной зависимости отъ другого и отъ всѣхъ другихъ. Это ли режиссерское засилье, на которое негодуютъ актеры-товарищи!

Какъ! добиваться должнаго сценическаго аккомпани-

мента для каждаго изъ нихъ, сдѣлать раму и фонъ, подобающіе всей картинѣ ихъ игры, одарить ихъ гармоничной скульптурностью, прилежнымъ подстрочнымъ толкованіемъ, сочинить все возможное для рельефа ихъ игры—значитъ «надѣть панаму» и превратить въ адъ арену актерскаго творчества?!—Въ своей наивности я полагалъ какъ разъ обратное!—я полагалъ, что это значитъ насадить рай, гдѣ проявлять свой дѣйственный геній дѣйствительно большая и взывающая къ благодарности радость.

Объ актерскомъ раѣ заботимся мы, не страшась терновыхъ вѣнцовъ, и можетъ быть въ этомъ-то и заключается «секретъ режиссерскаго сердца».

Что же касается того, что не должно никоимъ образомъ быть въ области секретовъ, т. е. справедливости, я, выражаясь языкомъ Заратурсты, бросаю вопросъ, словно тяжелый грузъ, на самую глубину души своихъ оппонентовъ: «Скажите! если признается право авторской собственности за толкователемъ, за переводчикомъ, художникомъ, композиторомъ, скульпторомъ,—почему же за режиссеромъ, который, хотя бъ эвентуально, являетъ въ своемъ творчествѣ всѣхъ этихъ лицъ вмѣстѣ, вы не хотите признать искомаго права?

Конечно, если право собственности на духовный капиталъ, другими словами на кристаллизованный творческій трудъ, вообще не признается ни въ какой области, я охотно пассую. На Прудоновской платформѣ «собственность есть кража» не можетъ быть и рѣчи о защитѣ права собственности режиссера на свою постановку. Но объ этомъ вѣдь никто и не говоритъ! А если кто-нибудь, какъ г. Старый Воробей изъ «Обозрѣнія театровъ», и заявитъ, что не только онъ, а «всѣ такъ думаютъ, этого хотятъ и къ этому стремятся, *воруя* другъ у друга рецепты... модели... планы и пр. и пр.»,—отвѣчу съ шампанской игривостью добродушнаго француза:

Parlez pour vous, monsieur!

ЛИЦЕДѢИ.

Средневѣковый лицедѣй *).

Учредители «Стариннаго Театра» задались цѣлью реставрировать театръ среднихъ вѣковъ не только въ постановочномъ, декораціонномъ отношеніи, но также и въ отношеніи игры, сценическаго воплощенія, воспроизведенія; другими словами они обѣщались показать наглядно, какъ игралъ актеръ того врэмени и поскольку художественнымъ можно считать его исполненіе. Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что если бы въ той чуждой современному театралу обстановкѣ, въ которой имѣло дѣйствіе пьесъ средневѣковаго репертуара, мы показали бы драматическое творчество нашихъ дней,—то получилась бы дисгармонія, которая или представила бы тогдашнюю сцену вь окончательно смѣшномъ для насъ видѣ, или свела бы исполненіе артистовъ «Стариннаго Театра» на степень неумѣстной и фальшивой интерпретаціи порученныхъ имъ ролей. То и другое нежелательно, а потому, какъ это ни кажется труднымъ, пришлось попытаться изыскать данныя для преподанія артистамъ манеры и пріемовъ средневѣковаго актера.

Какъ это ни странно, но исполненіе актеровъ античнаго театра, несмотря на бо̀льшую отдаленность этой эпохи отъ насъ, ближе знакомо намъ, чѣмъ исполненіе средневѣковыхъ лицедѣевъ. Конечно, и тамъ много неяснаго, ненайденнаго нами, но по крайней мѣрѣ мы знаемъ въ точ-

*) Рефератъ, прочитанный въ Литер.-Худож. Кружкѣ имени Я. П. Полонскаго 10 ноября 1908 г. на вечерѣ, посвященномъ задачамъ Стариннаго театра.

ности ихъ одежду, толщинки, маски, котурны, знаемъ, что благодаря послѣднимъ, они были мало-подвижны, принужденные сохранять равновѣсіе посредствомъ длиннаго посоха; мы знаемъ расположеніе хора, мѣсто корифеевъ; можемъ себѣ живо представить силу и страстность голоса, вырывавшагося изъ персоны (рупора), голоса, который долженъ былъ долетать до послѣдняго ряда такого, напр., театра, какъ въ Мегалиполисѣ, вмѣщавшемъ около 40,000 зрителей; наконецъ мы знаемъ, что у нихъ была особая форма музыкальной, напѣвной декламаціи, которая переходила въ явное пѣніе, когда имѣлъ мѣсто комосъ. Что читка, дикція, интонировка были замѣчательны, объ этомъ не можетъ быть и рѣчи: строгій ребдоформъ, контролеръ, такъ сказать, сценическаго исполненія, не спускалъ даромъ ни малѣйшей неточности:—въ эту эпоху, какъ извѣстно, за малѣйшую детонировку изгоняли изъ предѣловъ отечества и никакія заслуги, какъ напр., Геголахоса, не могли спасти отъ этого.

Если бы хотя часть традицій сценическаго исполненія античнаго міра была воспринята средневѣковымъ театромъ, трудъ учредителей «Стариннаго Театра» въ значительной степени упростился-бъ,—стоило бы только выяснить то наносное въ сценическомъ искусствѣ, что обусловило собой средневѣковье. Но пропасть лежитъ между античнымъ театромъ и театромъ среднихъ вѣковъ. Самое представленіе объ устройствѣ классической сцены и то не имѣетъ у средневѣковыхъ лицедѣевъ ничего общаго съ исторической правдой; достаточно сказать, что жонглеры (вѣрнѣе жуглеры) воображали, что театръ Софокла не что иное, какъ площадка, окруженная домами, изъ оконъ которыхъ зрители наблюдаютъ жонглерскія глумотворства, происходящія на площадкѣ. Отнюдь не на развалинахъ античнаго театра, а на совершенно отличной отъ него почвѣ покоятся основы западно-европейскаго театра. Утвержденіе, что мостикомъ надъ пропастью между этими театрами служитъ гистріонъ, преобразившійся современемъ въ жонглера, такъ же произвольно, рискованно, какъ и

утвержденіе, что первые русскіе скоморохи то же, что византійскіе потѣшники или, что еще невѣроятнѣе, русифицированные жонглеры.

Но что же мы знаемъ о сценическихъ исполнителяхъ интересующей насъ эпохи?—Очень мало, но и это малое приводитъ къ убѣжденію, что въ то время, какъ актеры античнаго театра достигли высокой степени совершенства, средневѣковые не далеко ушли отъ примитивности.

Первыми лицедѣями среднихъ вѣковъ слѣдуетъ признать священника, дьякона и клириковъ, разыгрывавшихъ въ церкви такъ называемыя тропы, т. е. драматизированныя вставки въ церковную службу. Со временемъ, когда такія тропы, все развиваясь и развиваясь, превратились уже въ настоящія духовныя пьесы съ надлежащей костюмировкой и бутафоріей, къ участію въ ихъ представленіяхъ стали привлекаться и свѣтскія лица; но важныя библейскія роли все еще поручаются исключительно духовнымъ лицамъ. Мы знаемъ, что уже въ XIII-мъ вѣкѣ всѣ городскіе цехи Іорка принимаютъ участіе въ спектаклѣ, причемъ каждое мѣсто драмы, въ которомъ кроется хоть отдаленный намекъ на какое-нибудь ремесло, непремѣнно исполнялось соотвѣтственнымъ цехомъ. Такъ въ мистеріи о всемірномъ потопѣ строющіе ковчегъ должны были принадлежать къ цеху плотниковъ, роли царей поручались золотыхъ дѣлъ мастерамъ, т. к. цари въ золотыхъ коронахъ и украшеніяхъ, при омовеніи ногъ прислуживали водовозы, бракъ въ Канѣ Галилейской разыгрывался главнымъ образомъ винодѣлами, т. к. очевидно, никому другому, какъ винодѣламъ, не могло быть столь хорошо извѣстно чудо превращенія воды въ вино и т. д. Въ общемъ труппа того времени представляла собой нѣчто чрезвычайно пестрое: тутъ были и студенты, и монахи, купцы, ремесленники, клирики, наконецъ члены всевозможныхъ компаній менестрелей и жонглеровъ, причемъ послѣдніе, благодаря привычкѣ публично выставлять свое искусство, несомнѣнно должны были являть наибольшую развязность въ игрѣ. Женщины до XIV вѣка не допускались къ

участію въ спектакляхъ, т. к. «согласно правилъ св. отцовъ церкви, женщина не могла говорить въ публичномъ собраніи». Правда, въ уличныхъ, площадныхъ зрѣлищахъ принимали участіе и жонглерессы, но до серьезныхъ, мистеріальныхъ, подчасъ искупительныхъ представленій эти профессіональныя развратницы не допускались. Впослѣдствіи же, начиная съ XIV вѣка, въ мистеріяхъ выступаютъ и женщины; при этомъ хроники того времени передаютъ, что иногда онѣ являли большое искусство, такъ, одна дѣвушка, изображавшая Богородицу въ мистеріи, поставленной городомъ Мецомъ, была такъ хороша, такъ трогательна, такъ искусна въ декламированіи, что городской совѣтъ Меца выдалъ ее замужъ за одного изъ достойнѣйшихъ гражданъ города, снабдивъ ее приданымъ на городской счетъ.

Такъ какъ по тексту мистеріи требовалось иногда до 500 человѣкъ участниковъ, то устроителямъ представленія приходилось нерѣдко набирать сущій сбродъ, готовый за приличное угощеніе, а иногда и безплатно сыграть любую изъ ролей. Но нерѣдко выдавалось и денежное вознагражденіе; такъ, участникамъ одной англійской мистеріи было заплачено—Господу Богу—2 шиллинга, Кайафѣ и Ироду по 3 шиллинга 4 пенса, Пилату 4 шиллинга, женѣ его 2 шиллинга, чорту и Іудѣ по $1^1/_2$ шиллинга. Да и было впрочемъ за что вознаграждать артистовъ: нерѣдко приходилось заучивать—horribile dictu для актера XX вѣка—роль въ 3000 стиховъ, да еще подъ угрозой, что незнаніе роли, какъ грѣхъ, и грѣхъ публичный, повлечетъ за собою строжайшее наказаніе; а мы немножко знаемъ, что за миленькія наказанія были въ ту «гуманную эпоху». Однако, какъ это ни удивительно, грѣхъ этотъ былъ настолько обыкновеннымъ явленіемъ, что исполнителей, передъ началомъ репетицій, трекурсоръ заставлялъ присягать на св. евангеліи въ должномъ рвеніи къ дѣлу, т. е. что никто не будетъ отказываться отъ роли, всѣ будутъ знать ее наизусть, будутъ во-время являться на репетиціи и пр.

И дѣйствительно, нѣкоторые изъ такихъ актеровъ-добровольцевъ отличались необыкновенно серьезнымъ от-

ношеніемъ къ исполненію своихъ обязанностей; хроники передаютъ намъ о настоящемъ фанатизмѣ нѣкоторыхъ изъ исполнителей. Такъ, нѣкій священникъ, изображавшій Іисуса Христа, провисѣвъ распятымъ на крестѣ въ продолженіе декламированія 1300 стиховъ, былъ снятъ съ него безъ малѣйшихъ признаковъ жизни; а какой-то горожанинъ, представляя Іуду Искоріотскаго, взаправду повѣсился. Особенно опаснымъ считались роли грѣшниковъ и мучениковъ, т. к. черти относительно первыхъ и палачи относительно вторыхъ самымъ добросовѣстнымъ образомъ исполняли свои обязанности, т. е. по настоящему всячески истязали свои ежртвы (см. напр., картину мученій св. Аполинарія, представлявшихся въ одной мистеріи). Что касается грѣшниковъ, то зачастую попадало имъ не только отъ чертей, но и отъ публики. Не знаю, что дѣлали зрители съ Іудой среднихъ вѣковъ, но въ Оберамергау, гдѣ до сихъ поръ разъ въ десятилѣтіе представляются мистеріи, мѣстные жители еще совсѣмъ недавно считали должнымъ избить Іуду послѣ представленія, почему несчастный, бравшійся за эту роль, обыкновенно страховалъ свою жизнь передъ началомъ дѣйства.

Несмотря, однако, на ревностное отношеніе къ своимъ ролямъ, тогдашніе актеры не забывали и своихъ «внѣмистеріальныхъ» дѣлъ и дѣлишекъ; напр., одинъ изъ современниковъ утверждаетъ, что нѣкая мистерія была прервана на самомъ интересномъ мѣстѣ лишь потому, что 12 апостоловъ отправились домой подоить коровъ.

Каковы были актеры XII, XIII вѣка, можно лучше всего представить себѣ по тѣмъ ремаркамъ, тѣмъ совѣтамъ, которые встрѣчаются изрѣдка въ пьесахъ этого времени. Вотъ напр., характерная выдержка изъ «Дѣйства объ Адамѣ» неизвѣстнаго автора:

«Адамъ долженъ быть одѣтъ въ красную тунику, Ева— въ бѣлую женскую одежду и въ бѣлый шелковый плащъ. Оба должны находиться передъ фигурой (Богомъ), человѣкъ, однако, ближе, съ серьезнымъ лицомъ, женщина немного менѣе строга. И пусть человѣкъ хорошо будетъ

наученъ давать реплики и не будетъ ни слишкомъ быстръ, ни слишкомъ медленъ въ отвѣтахъ. И пусть это относится не только къ нему, но пусть всѣ исполнители умѣютъ искусно декламировать и дѣлаютъ всегда жесты, приноровленные къ тому, что сказано: въ стихахъ пусть они не прибавляютъ и не убавляютъ ни одного слога и всѣ ихъ произносятъ отчетливо, и пусть все, что надлежитъ сказать, говорятъ въ порядкѣ. Назвавшій садъ (рай) долженъ на него смотрѣть и указать на него рукой».

Хороши же были актеры, которымъ надо было давать подобные совѣты!..

Эти данныя въ связи съ тѣмъ, что изъ античнаго исполненія ничего не могло удержаться въ театрѣ интересующей насъ эпохи, приводятъ насъ къ убѣжденію, что игра средневѣковаго артиста была наивна, въ высшей степени непосредственна и примитивна по техникѣ.

Современное намъ сценическое творчество базируется на двухъ началахъ: на способности впадать въ родъ гипнотическаго состоянія подъ «образнымъ» внушеніемъ драматурга и на изученіи техники воплощенія въ связи съ выработкой сценическаго самообладанія, такта. Что касается перваго положенія, то средневѣковый исполнитель несомнѣнно былъ способенъ вообразить себя полностью тѣмъ или другимъ изъ дѣйствующихъ лицъ, конечно, понимая воплощенный образъ со свойственной такому исполнителю простодушной точки зрѣнія; что же касается техники, то о ней не можетъ быть и рѣчи, когда имѣется въ виду временной, случайный лицедѣй. Она могла быть только у членовъ средневѣковыхъ корпорацій, братствъ, посвятившихъ себя частью или всецѣло сценическому искусству. Изъ таковыхъ можно прежде всего указать на пресловутое «Братство страстей Господнихъ» (Confrerie de la Passion) избравшее своей спеціальностью представленіе мистерій. Оно образовалось въ 1402 г. и просуществовало вплоть до перехода французскаго театра въ такъ называемую «классическую эпоху», т. е. до 1548 г. Ничѣмъ другимъ, кромѣ своего долголѣтняго существованія, брат-

ство это не замѣчательно. Можно легко судить, сколь художественно могло быть исполненіе каменотесовъ, лошадиныхъ барышниковъ, ночныхъ сторожей и т. п. «интеллигентовъ», входившихъ въ составъ этого братства.

На сравнительно высшей ступени стоятъ нашумѣвшіе въ свое время «Базошскіе клерки» (Les clercs de la Bajoche), просуществовавшіе съ 1303 г. по 1547 г. Составъ этой ассоціаціи былъ разумѣется интеллигентнѣе, т. к. въ него входили почти исключительно чиновники. Эти клерки имѣли своего президента—короля Базоша, своего канцлера и постояннаго conducteur'a du jeu, т. е. режиссера и суфлера одновременно. Конечно, и здѣсь не приходится говорить о техникѣ, т. к. эти господа находили возможнымъ давать представленія только три раза въ годъ; тогда они съ большими церемоніями появлялись передъ публикой въ своихъ желто-синихъ костюмахъ и разыгрывали на мраморномъ столѣ большой дворцовой залы свои фарсы и нравоученія (moralités).

Недалеко отъ нихъ по стезѣ искусства ушли и «Беззаботные ребята» (Les enfants sans souci), отъ времени до времени, въ особенности послѣ карнавальныхъ процессій, разыгрывавшіе такъ называемыя sotties,—«дурачества», т. е. небольшія пьески очень легкаго содержанія, гдѣ сомнительное остроуміе и грубое неприличіе поперемѣнно превалиро вало. Отличіе «Беззаботныхъ ребятъ» отъ Clerc'овъ de la Bazoche чисто внѣшнее: клерки появлялись въ желто-синихъ костюмахъ, а «ребята» въ желто-зеленыхъ, у тѣхъ былъ свой «король» и канцлеръ, а у этихъ свой «князь дураковъ» и «матушка глупость» (Mere Sotte). Вскорѣ и по роду представленія они перестали разниться, т. к. Базошскіе актеры заключили съ «ребятами» договоръ, въ силу котораго какъ тѣ, такъ и другіе получили право разыгрывать и моралитэ, и фарсы, и sotties.

Я пропускаю Confrerie des Cornards (Рогоносцевъ) Confrérie des Ribauds (Безстыдниковъ) и Confrèrie de la Mére Folle, т. к. эти братства не имѣли существеннаго значенія въ эволюціи сценическаго искусства. Всѣ эти

и имъ подобныя сообщества преслѣдовали одну только цѣль—веселое препровожденіе времени.

Итакъ, все намъ извѣстное о средневѣковомъ артистѣ приводитъ къ убѣжденію, что игра его не могла не быть примитивнаго характера. Что же мы подразумѣваемъ подъ примитивностью сценическаго исполненія?

Когда ученый стремится изучить давно несуществующее племя, первобытнаго человѣка, доисторическую жизнь, онъ обращается къ изслѣдованію ихъ драгоцѣнныхъ останковъ, ихъ краснорѣчивыхъ памятниковъ; когда же онъ безсиленъ только по этимъ даннымъ добыть нужныя свѣдѣнія, онъ прибѣгаетъ къ изученію подходящаго типа современнаго дикаря. Другими словами, аналогія — его послѣднее прибѣжище. И намъ для выясненія примитива драматическаго творчества этотъ методъ представляется единственнымъ. Но коль скоро рѣчь идетъ не о первобытномъ человѣкѣ, а о личности, стоящей сравнительно съ нимъ на высокой ступени культуры,—намъ надо обратиться не къ играмъ и актерству дикарей, а къ чему-то болѣе подходящему; таковымъ я признаю солдатскіе и дѣтскіе спектакли. Конечно здѣсь много наноснаго изъ современнаго театра взрослыхъ, театра искусниковъ, но тѣмъ не менѣе примитивность сценическаго творчества на лицо внѣ сомнѣній. Внимательно проанализировавъ впечатлѣнія отъ этихъ солдатскихъ и дѣтскихъ спектаклей, мы выдѣлимъ слѣдующія особенности даннаго примитивнаго творчества: прежде всего участвующія лица понимаютъ каждый воплощаемый ими типъ опредѣленно—простымъ; ни съ какою сложностью характера они считаться не желаютъ; разъ дѣйствующее лицо злодѣй, то ужъ это злодѣй «безъ остатка»: въ олицетвореніи такихъ наивныхъ актеровъ онъ страшенъ «до смерти», рычитъ звѣремъ, таращитъ глаза, скалитъ зубы, долженъ навести ужасъ не только на остальныхъ участниковъ, но и на зрителей; наоборотъ, разъ надобно изобразить «смѣшного малаго», то ужъ такой актеръ не щадитъ силъ, чтобъ позабавить публику хотя бы совершенно неумѣстными гри-

масами, прыжками, «выкрутасами», словомъ снабжаетъ воплощеніе комическаго типа всѣми атрибутами клоунады.

Послѣдовательные въ своей дѣтской психологіи, исполнители того времени выдѣляютъ въ своей роли однѣ только забавныя частности. Эти частности они подчеркиваютъ такъ жирно, что ни у кого ужъ не остается сомнѣнія, что именно эти частности считаются исполнителями чрезвычайно важными. Вы видѣли, какъ дѣти рисуютъ воина, напр.?—лицо, туловище, все это безъ отдѣлки, зато каждый зубчикъ у шпоръ вырисованъ тщательно; если это «важный баринъ», то онъ при трости, а не трость при немъ; если это домъ, то непремѣнно зданіе, спеціально построенное для трубы, изъ которой такъ пріятно валить спиралеобразному черному дыму. Вотъ приблизительно такимъ образомъ и драматическій обликъ рисуется на сценѣ «дѣвственнымъ», если можно такъ выразиться, исполнителемъ.

На эти двѣ особенности примитивнаго творчества и должно быть прежде всего обращено вниманіе при представленіи актера среднихъ вѣковъ.

Далѣе существенно важно знать, кто лицедѣйствуетъ—аббатъ, жонглеръ, членъ актерской корпораціи или просто праздношатай, у котораго хорошій голосъ, складная фигура и никакой застѣнчивости. Каждый изъ этихъ лицъ привнесетъ въ исполненіе свои специфическія черты;—аббатъ сохранитъ елейность тона, жонглеръ будетъ «комиковать» и пр.

Неменьшее значеніе для выясненія типа актера имѣетъ и знакомство съ публикой, передъ которой актеръ выступаетъ, т. к. вліяніе обычной публики на складъ исполнителя, по крайней мѣрѣ, равнозначуще вліянію послѣдняго на нравы публики. Средневѣковая толпа несомнѣнно желала прежде всего все слышать и все уразумѣть, что говорится со сцены; отсюда необходимость — говорить громко, внятно и не торопясь; ни о какомъ «говоркѣ», ни о какихъ «полутонахъ» не можетъ быть и рѣчи. Затѣмъ такая публика любила и требовала, чтобъ актеръ старался, именно *старался* играть. Такое смѣшное на нашъ взглядъ

требованіе отнюдь не шести, семи—вѣковой древности; лѣтъ 40 тому назадъ, когда въ одинъ изъ нашихъ провиціальныхъ городовъ пожаловалъ на гастроли знаменитый Шумскій, какъ говорится «жившій на сценѣ»,—публика, по словамъ Андреева-Бурлака, осталась имъ очень недовольна;—«помилуйте, говорили тамошніе театралы, онъ играетъ спустя рукава!.. то ли дѣло нашъ Спиридоновъ!—Съ него семь потовъ сойдетъ, пока роль доведетъ до конца».

Но если въ этомъ отношеніи публика средневѣковья не можетъ понравиться актеру XX-го вѣка, она можетъ заслужить его одобреніе необычайною отзывчивостью на мало-мальски драматическій эффектъ, что много облегчаетъ игру артиста. Средневѣковая публика, какъ можно догадаться изъ словоохотливыхъ хроникъ того времени, плакала навзрыдъ въ трогательныхъ мѣстахъ, хохотала до упаду при одной тѣни смѣшного, приходила въ ярость отъ возмутительныхъ поступковъ театральныхъ персонажей и не жалѣла глотокъ для криковъ одобренія. Сколь быстро эта публика поддавалась сценической иллюзіи, видно изъ исторіи съ нѣкимъ ландграфомъ Фридрихомъ, который былъ настолько возмущенъ жестокостью Божественнаго Промысла въ представленіи «О пяти разумныхъ и пяти неразумныхъ дѣвахъ», что отъ безсильной злобы съ нимъ случился параличъ.

Если ко всему сказанному я добавлю, что актеры интересующей насъ эпохи читали стихи, великолѣпно оттѣняя ритму (тогда у чтецовъ и пѣвцовъ еще не развилось чувство «стыда ритмы»), скандировали стихъ нерѣдко съ помощью притоптыванія и знали роли, въ концѣ концовъ, на зубокъ, т. к. 600, 700 лѣтъ тому назадъ нравы были строже и какой-нибудь канцлеръ труппы, какой-нибудь conducteur du jeu не только не жалѣлъ словъ порицанія по отношенію артистовъ, но и жестовъ негодованія, можетъ быть очень чувствительныхъ,—я исчерпаю всѣ тѣ главныя положенія, которыми слѣдуетъ руководствоваться при представленіи игры средневѣковаго актера.

Испанскій актеръ XVI—XVII вв.

Вопросъ о томъ, умираетъ ли со смертью актера и его искусство, разрѣшается для будущаго отрицательно.— Кинематографъ, граммофонъ и сценограммы спасутъ нашимъ потомкамъ и костюмный обликъ актера XX вѣка, и его мимику, пластику, голосъ, толкованіе роли и даже детальное, шагъ за шагомъ, воплощеніе того или иного образа.

Но умерло ли полностью сценическое творчество актера прошлыхъ вѣковъ?

Пожалуй, и на этотъ вопросъ нельзя дать утвердительнаго отвѣта.—Вѣдь искусство актера базируется на преемственности, пожалуй, въ большей мѣрѣ, чѣмъ какое бы то ни было другое искусство! Поэтому сценическія «завоеванія» даже далекаго прошлаго и доселѣ не могли исчезнуть безслѣдно. Нивеллированное, обезцвѣченное или ретушированное, въ той или иной модификаціи, но искусство великихъ мастеровъ сцены, давнымъ давно сыгравшихъ свою земную роль, живетъ навѣрно и теперь на нашей сценѣ.

Большой артистъ, играя роль, оставляетъ на душахъ юныхъ зрителей — будущихъ актеровъ — опредѣленный слѣдъ, какъ на граммофонной пластинкѣ; пройдутъ года, на этой пластинкѣ жизнь, конечно, напишетъ еще что-нибудь новое, но, когда пластинка заиграетъ, мы вмѣстѣ съ новымъ услышимъ и старый глаголъ.

Подлинное искусство безсмертно и по той причинѣ, что любой его объектъ заразителенъ на вѣки.

И наша молодая отечественная сцена, при всѣхъ своихъ самобытныхъ чарахъ, не могла не вкусить отъ стараго Запада должное, а, вкусивъ, сопричастилась Западу.

Театральная Франція, Германія, Италія и, въ ничтожной долѣ, Англія—вотъ страны, которымъ у насъ посчастливилось и которымъ мы обязаны признательностью.

Но есть страна, которая имѣла бы не меньше основанія, чѣмъ другія страны, претендовать на вниманіе къ своимъ актерамъ и на властную ихъ заразительность.

Я говорю о театральной Испаніи въ ея цвѣтущій періодъ, т. е. въ XVI и XVII вѣка ея могущества, странѣ временъ Сервантеса, Лопе де Вега и Кальдерона.

Глубоко интересенъ и важенъ вопросъ, каковы же были тѣ артистическія силы, для которыхъ эти изумительные драматурги написали баснословное количество пьесъ!

Мы такъ мало знаемъ объ этихъ актерахъ: ихъ искусство не коснулось нашего!—завистливыя Пиринеи сохранили его почти цѣликомъ для Испаніи.

И можетъ быть сейчасъ, когда по всему фронту передовыхъ сценическихъ дѣятелей идетъ рѣшительная переоцѣнка реалистическихъ цѣнностей современной игры, когда чадъ бытового натурализма сталъ ѣсть глаза самымъ терпѣливымъ изъ насъ и зовъ къ идеализму тона достигъ даже глухой провинціи,—сейчасъ, быть можетъ, особенно умѣстно разсказать объ испанскихъ актерахъ, хотѣвшихъ одно время быть натуралистами, но не сумѣвшихъ стать ими лишь потому, что были черезчуръ художниками.

Къ тому же я бы могъ прибавить, что если фигура и значеніе актера античнаго театра выяснена приблизительно точно усердною германскою литературой, какъ въ отношеніи Греціи, такъ и Рима, средневѣковый актеръ былъ не только нащупанъ теоретически, но и представленъ на сценѣ «Стариннаго театра» съ педантичной добросовѣстностью; актерамъ Англіи и Италіи позднѣйшихъ эпохъ такъ же, какъ и германскимъ, а въ особенности французскимъ актерамъ, посвящено достаточно какъ просто любопытныхъ, такъ и научно-обоснованныхъ монографій,—

актеръ Испаніи XVI и XVII столѣтій оставался до сихъ поръ, вмѣстѣ съ инквизиціонными тайнами этой эпохи, почти что въ полной неизвѣстности.

«Относительно сценическаго искусства въ эпоху процвѣтанія испанскаго національнаго театра наши свѣдѣнія довольно скудны и при томъ неопредѣленны»,—замѣчаетъ П. О. Морозовъ въ своихъ лекціяхъ по исторіи драматической литературы и театра; «свѣдѣнія, которыя мы имѣемъ, далеко не отличаются достовѣрностью», къ тому же «театральная критика стараго времени не можетъ насъ удовлетворять».

Соглашаясь съ этой горькой правдой, я тѣмъ не менѣе полагаю, что къ нѣкоторымъ даннымъ объ испанскомъ театрѣ интересующей насъ эпохи, и при томъ даннымъ немаловажнаго значенія, мы все-таки можемъ придти, если не будемъ бояться обвиненій въ излишней довѣрчивости къ историческимъ документамъ и потому въ гипотетичности нашихъ выводовъ.

Когда прямой путь къ истинѣ закрытъ, поневолѣ выбираешь обходный. Я попытаюсь выяснить: 1) какія требованія предъявляла къ тогдашнему актеру публика, 2) какія требованія предъявлялъ къ актеру авторъ, стоящій выше вкусовъ толпы, 3) бытъ актерской среды, 4) сценическія условія, въ которыхъ выступалъ актеръ, 5) впечатлѣніе театрала XVI—XVII столѣтій и, наконецъ, 6) впечатлѣніе театрала XIX—XX столѣтій о современной намъ игрѣ испанскихъ актеровъ, такъ какъ въ ихъ исполненіи, должны, несомнѣнно, до сихъ поръ удержаться извѣстныя традиціи, тѣмъ болѣе, что испанцамъ присущъ исключительный консерватизмъ въ области нравовъ и вкусовъ.

Такимъ путемъ, я думаю, скорѣй всего добраться до сути творчества испанскаго актера въ его великомъ прошломъ, до его истиннаго облика, его трепещущей души и его маски.

Итакъ, что представляла собой испанская толпа, какъ театральный критикъ, вкусъ котораго имѣетъ рѣшающее значеніе для актерской массы?

Что ей нравилось?

— Ей нравилось страшное въ перемѣшку со смѣшнымъ и трогательнымъ, включающее въ себѣ импонирующую царственность, нѣчто отвѣчающее религіознымъ запросамъ, въ концѣ концовъ все вмѣстѣ очень нарядное, величественное и танцевально-веселое.

Говорю такъ, основываясь на маскарадной процессіи чудовища Тараска,—шествующемъ представленіи, авторомъ котораго былъ никто иной, какъ сама испанская толпа.

Поистинѣ, болѣе оригинальнаго по пестротѣ сочиненія міръ не видывалъ! Представьте себѣ впереди процессіи гигантскаго урода-звѣря по прозванію «Тараскъ», того самаго, который въ незапамятныя времена, по свидѣтельству А. Додэ,—спирѣпствовалъ въ болотахъ богоспасаемаго Тараскона. На этомъ чудовищѣ (о сложность ужаса!) сидѣла распутно верхомъ сама апокалипсическая Вавилонская блудница. За этой дьявольщиной, какъ ни въ чемъ не бывало, мирно шествовали невинныя дѣти съ вѣнками на головахъ и пѣніемъ церковныхъ гимновъ Если для контраста этого было недостаточно, за дѣтьми не шли, а прыгали, сладострастно изгибаясь, красивѣйшія и искуснѣйшія изъ танцовщицъ; ихъ кастаньеты не то перечили, не то аккомпанировали дѣтскому пѣнію. За танцовщицами двигались колоссальныя фигуры кровожадныхъ мавровъ, а за ними, подъ звуки торжественной музыки, въ полномъ облаченіи, священники несли св. Дары. Интересъ картины увеличивался тѣмъ, что вслѣдъ за св. Дарами, окруженный блестящимъ штатомъ придворныхъ, среди цѣлаго лѣса хоругвей, шелъ самъ король Испаніи, смиренно держа въ своихъ властныхъ рукахъ восковую свѣчу.

Право, ни въ какой фееріи вы не увидите такой фантастической процессіи! Но это не былъ театръ, это была только жизнь, стремившаяся къ театральности,—жизнь, которую наряжали въ бренчащій нарядъ арлекина и которую хотѣли видѣть подъ маской страшной, трогательной и благочестивой.

И испанскій актеръ не могъ не считаться съ такой любовью зрителя къ острому и пряному вкусу представленія, къ этой гиперболѣ въ трагичномъ и веселомъ, къ этимъ чудовищнымъ контрастамъ небеснаго и дьявольскаго, къ этой сказочной пестротѣ, къ настоящей вакханаліи красокъ, звуковъ и образовъ, которую могло родить одно безуміе пьяныхъ отъ знойнаго солнца.

И если даже такіе драматурги, какъ Лопе де Руэда, истинный творецъ народной свѣтской драмы, главной цѣлью всѣхъ созданныхъ имъ разнообразныхъ пьесъ ставилъ «желанье позабавить простонародную публику», что же думать о среднемъ испанскомъ актерѣ этой эпохи, насущный хлѣбъ котораго стоялъ въ прямой зависимости отъ одобрительныхъ криковъ: «victor! victor!».

Актеръ боялся публики. Достаточно было малѣйшей ошибки въ стихѣ, невѣрнаго ударенія, нечаянной паузы, не говоря уже о безвкусной, не экспрессивной игрѣ, какъ раздавался оглушительный свистъ, топотъ и негодующіе крики. Мало этого,—если игра актеровъ казалась публикѣ исключительно плохой, она немедленно устремлялась на сцену и жестоко избивала какъ самаго директора труппы, такъ и актеровъ.

Актеръ при этихъ условіяхъ долженъ былъ знать свою роль «на зубокъ», долженъ былъ серьезно отнестись къ воплощаемой имъ роли и, вообще, призадуматься надъ своими артистическими данными, подъ угрозой рукопашной критики. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, актеръ не могъ пожаловаться, при удачномъ исполненіи, на неблагодарность этой слишкомъ экспансивной публики. Она рыдала, сочувствуя горю героя, она смѣялась,—какъ только умѣютъ смѣяться на югѣ,—надъ талантливой мимикой комика и, если это была, напримѣръ, сцена покаянія св. Антонія, то (какъ это видѣла упоминаемая Schack'омъ путешественница по Испаніи XVII вѣка) «зрители становились на колѣни, бились головой объ полъ и тоже каялись».

Поистинѣ, стоило усовершенствоваться для такой отзывчивой публики.

До какихъ предѣловъ доходитъ реагированіе испанцевъ на сценическій эффектъ и по сію пору, сообщаетъ, между прочимъ, извѣстный публицистъ Діонео, чуть не наканунѣ послѣднихъ Барселонскихъ баррикадъ присутствовавшій на представленіи въ Мадридѣ сарсуэлъ.

«Въ самый трагическій моментъ (сарсуэлы), говоритъ онъ, на сцену выбѣгаютъ танцовщицы. Согласно испанской пѣснѣ, танцуетъ хорошо та, которая при движеніяхъ показываетъ «las enaguas y el pantalon»... Когда танцовщица не показываетъ все то, что требуется, согласно пѣснѣ, раздаются раздражительные крики: «no tonterias» («безъ глупостей»). Непосредственно затѣмъ публика одобрительно восклицаетъ: «a hora es mejor» («теперь лучше»). И это не въ кафе-шантанѣ, а въ серьезномъ театрѣ, гдѣ сарсуэла представляетъ la rueda de la existentia!

Теперь я перейду къ другому воспитателю актера—къ автору, авторитетъ котораго, конечно, былъ не меньшій для актера, чѣмъ авторитетъ подчасъ капризной публики, которой угождаютъ иногда лишь изъ-за презрѣнныхъ реаловъ.

Уже отецъ испанской комедіи Хуанъ дель Энсина выказалъ въ своихъ пьесахъ явное стремленіе «облагородить народное начало поэтической культурой». Какъ говоритъ П. И. Вейнбергъ въ своей XXIV лекціи по исторіи драмы, пьесы Хуанъ дель Энсина «первыя дали поводъ къ возникновенію такого театра, который соединилъ бы въ себѣ народность съ болѣе высокими требованіями искусства». И, правда, эти милые, наивные фарсы, эти маленькія любовныя драмы и незлобивыя драматическія шутки, которыя можно сравнить «съ картинами, восхищающими насъ въ флорентинскихъ и кёльнскихъ церквахъ и не уступающими наивностью и милой граціозностью другимъ произведеніямъ живописи»,—эти пьесы первыя пріучили актера не къ повторенію, такъ сказать, пройденнаго въ жизни на сценѣ, а къ творчеству самостоятельной оригинальной жизни, которая такъ похожа на дѣйствительность и, вмѣстѣ съ тѣмъ, такъ выгодно отъ нея отличается.

Переходя въ хронологической послѣдовательности отъ автора къ автору, отмѣтимъ ближайшаго послѣдователя Энсины—Хиля Висенте, учившаго актера хотя бы своимъ фарсомъ «Инесъ Перейра» облекать грубѣйшіе взрывы простонароднаго юмора «геніальною граціей».

Бартоломей де Торресъ Наарро былъ другимъ послѣдователемъ Энсины; изящный жанристъ, онъ внушалъ актеру то же эстетическое отношеніе къ предмету, сценически изображаемому, что и Энсина съ Хиль Висенте.

Мы не будемъ говорить о подражателяхъ этой драматургической троицы, закрѣплявшихъ въ душѣ актера разъ преподанные принципы, а прямо перейдемъ къ Сервантесу (о Лопе де Руэда ужъ говорилось), упомянувъ, что любовь и привычка къ идеальной красотѣ представленія, къ тому, что я бы назвалъ художественно-необходимой условностью въ интерпретаціи жизни,—эти два душевныхъ качества подлиннаго артиста были еще усилены итальянскими маэстро, подвизавшимися, между прочимъ, на придворной сценѣ Карла V-го и вызвавшими, вмѣстѣ съ завистью, прилежныя подражанія, такъ какъ для испанцевъ «никто, какъ король» имѣло рѣшающее значеніе даже въ дѣлахъ чести, а вкусы короля и всей придворной знати явно тяготѣли къ итальянской манерѣ исполненія.

Къ сожалѣнію, Сервантесъ не понялъ искусства сцены, какъ искусства творческаго. Достаточно прочесть его предисловіе къ «Донъ-Кихоту», чтобы понять, какъ заблуждался онъ, при всей своей геніальности, въ коренныхъ драматическихъ принципахъ. Реалистъ pur sang, онъ утверждалъ, что все существующее и совмѣщающееся въ дѣйствительной жизни можетъ быть точно воспроизведено на сценѣ. Такъ и поступалъ Сервантесъ. Когда ему понадобилось, напримѣръ, тронуть зрителя и возмутить видомъ пытки христіанина мусульманами (см. «Алжирскія галеры»), онъ смѣло (но увы! врядъ-ли простительно въ глазахъ чистаго искусства) сдѣлалъ слѣдующую сенсаціонную ремарку! «занавѣсъ полураскрывается и зрители видятъ Франциско, привязаннымъ къ столбу

въ томъ видѣ, въ какомъ онъ наиболѣе способенъ возбудить состраданіе».

Подобныя ремарки для актера—настоящіе толчки въ пропасть того натурализма, который если не превращаетъ театръ въ паноптикумъ, то, во всякомъ случаѣ, принижаетъ театръ до жизни, вмѣсто того, чтобъ возвышать жизнь до театра.

Къ счастью, подлинная литературность всѣхъ діалогическихъ построеній пьесъ Сервантеса горячо звала актера къ творчеству тамъ, гдѣ авторъ звалъ, казалось бы, къ рабской подражательности жизни. Пусть Сервантесъ увѣрялъ актера, что въ своихъ интермедіяхъ, напримѣръ, онъ все «списалъ съ дѣйствительности»,— маломальски чуткій актеръ прекрасно понималъ, что значитъ «списываніе Мигуэля Сервантеса Сааведры»!

Какъ бы то ни было, безсмертный авторъ безсмертныхъ интермедій внесъ порядочную смуту въ умы тогдашняго актера и отнюдь не подвинулъ сценическаго творчества впередъ своими предостереженіями отъ злоупотребленій новыми направленіями въ драмѣ (выходка противъ Лопе де Вега) и своими панегириками по адресу Лопе де Руэда, котораго онъ восхвалялъ не столько за художественность, сколько за наблюдательность, естественность и здравый смыслъ.

Какъ теоретику сценическаго искусства, актеры этой эпохи (рубежъ XVI и XVII столѣтій), навѣрно, придавали Сервантесу самое ничтожное значеніе, если незадолго до своей смерти онъ написалъ: «я ухожу, унося на плечахъ камень съ надписью, въ которой читается разрушеніе всѣхъ моихъ надеждъ... Моимъ театромъ пренебрегаютъ»...

Будемъ справедливы: актеръ не могъ не пренебречь театральными завѣтами Сервантеса, когда судьба послала въ менторы актеру единственнаго, изумительнаго и никѣмъ не превзойденнаго генія, имя коего синонимъ театрально-прекраснаго.

Уже въ 1588 году самъ Сервантесъ долженъ былъ признать, что «появилось чудо природы—великій Лопе де

Вега, который сталъ теперь единодержавнымъ властелиномъ сцены и обратилъ актеровъ въ своихъ слугъ, подчинивъ ихъ всѣхъ своей верховной власти».

И какъ было не чтить актеру этого законодателя театра, когда при встрѣчахъ съ Лопе не только именитѣйшія дамы, но самъ король Испаніи приказывалъ останавливать свой экапижъ, дабы привѣтствовать того, кто сталъ дѣйствительною гордостью страны.

«Мнѣ драматическое искусство обязано своими законами»—вотъ подлинныя слова великаго Лопе.

Что же утверждалъ его главный канонъ для актера, чуть не сбитаго съ его естественной стези реалистическими домоганіями Сервантеса?

Лопе де Вега требовалъ, чтобы ничто неопредѣленное (житейски неопредѣленное) не имѣло мѣста на сценѣ и властно заявлялъ, что на сценѣ представляются дѣйствія людей и изображаются нравы современной эпохи не подражательнымъ путемъ, а путемъ художественнаго воспроизведенія, проводя дѣйствительность предварительно сквозь поэтическую лабораторію.

Сервантесъ призывалъ какъ драматурга, такъ и актера быть зеркаломъ правды, являть нравственный примѣръ; Лопе де Вега далъ новый завѣтъ и этотъ завѣтъ не могъ не плѣнить творческой души художника-актера. Сервантесъ полагалъ главнымъ въ сценическомъ искусствѣ «что», Лопе за главное признавалъ «какъ». Разница была въ самомъ методѣ. Эстетическая правда оказалась на сторонѣ метода Лопе и она восторжествовала... «театромъ Сервантеса стали пренебрегать».

Полторы тысячи комедій Лопе де Вега упрочили въ актерѣ пониманіе сценически-прекраснаго. Но, разумѣется, еслибъ Сервантесъ не помогъ освобожденію актера отъ гнета вульгарности, привитой сценѣ contrafacedor'ами (балаганщиками-скоморохами), Лопе де Вега врядъ-ли бы такъ скоро воспиталъ въ актерѣ настоящаго художника. А что актеръ уже былъ подготовленъ къ миссіи интерпретировать предъ многолюдной публикой прекраснѣйшія

драмы въ міровой литературѣ, доказываетъ та охота, съ которой Лопе отдавалъ всѣ свои пьесы во власть тогдашнихъ исполнителей, и то неимовѣрное количество пьесъ, которое онъ написалъ для современнаго ему театра. Не можетъ быть сомнѣнія, что искусству актеровъ пришлось по плечу искусство автора, разъ онъ для нихъ творилъ и творилъ безъ конца, творилъ даже семидесятилѣтнимъ старикомъ, творилъ въ своей монастырской келіи, тамъ, гдѣ ничто мірское, казалось бы, не должно было возмущать его благочестиваго покоя.

Мы не будемъ говорить о 40 выдающихся драматургахъ, образовавшихъ драматическій дружокъ имени Лопе де Вега, такъ же, какъ и о слѣдовавшихъ хронологически за великимъ Лопе. «Творческая сила Лопе,—говоритъ Schack,—въ соединеніи съ плодовитостью опредѣлила направленіе вкусовъ испанскаго театра до того положительно, что въ продолженіе двухъ съ половиной столѣтій послѣдователи Лопе не признавали никакого другого направленія въ драмѣ, кромѣ направленія, даннаго ей ихъ знаменитымъ предшественникомъ».

Актеръ не сталъ бы слушаться послѣ «прекрасной науки» своего обожаемаго учителя ничьихъ указокъ.

Значеніе Кальдерона, напримѣръ, въ дѣлѣ развитія искусства актера сводится лишь къ тому, что: 1) выводя на сцену исключительно знатное сословіе (на Кальдероновской сценѣ фигурируютъ, главнымъ образомъ, государи, послы, придворные, рыцари и всевозможные вельможи), Кальдеронъ пріучилъ актера къ героическому и, вмѣстѣ съ тѣмъ, къ элегантному tenue, 2) употребляя въ своихъ пьесахъ манерный, вылощенный и нерѣдко неестественный языкъ, Кальдеронъ понудилъ актера стремиться къ виртуознымъ вершинамъ техники «сказа» и 3) такъ какъ autos Кальдерона представляютъ собой подобіе оперы,—актеръ былъ принужденъ имъ развить до должной высоты какъ свои голосовыя средства, такъ и музыкальность.

Переходя къ изученію быта актерской среды, мы прежде свего поражаемся тѣми суровыми условіями, среди ко-

торыхъ развивался будущій воплотитель безсмертныхъ образовъ комедій—Лопе. Съ одной стороны—стѣснительныя мѣры инквизиціи, съ другой—легендарная нищета.

То, опираясь на устарѣвшій законъ 1257 г. о порядкѣ и набожности представленій, издается указъ, которымъ запрещается разыгрывать комедіи (указъ Филиппа II-го), то, въ виду тѣхъ или другихъ безнравственныхъ актерскихъ выходокъ, вдругъ всѣ театры закрываются, какъ это, напримѣръ, случилось въ концѣ XVI вѣка; то запрещается, въ этическихъ же цѣляхъ, появленіе на сценѣ актрисъ (указъ 1587 г.), то снова разрѣшается участіе женщинъ, но съ тѣмъ, чтобы онѣ не смѣли переодѣваться въ мужскія платья и поступали въ труппы не иначе, какъ съ мужьями или отцами (при Филиппѣ III-емъ), наконецъ, представленія разрѣшаются только три раза въ недѣлю и въ партеръ сажается строгій театральный судья, придирчивый блюститель инквизиторской формы.

Прививъ католическую святость дѣлу, которому гораздо въ большей степени приличествовала бы діонисова святость, инквизиція дождалась самыхъ неожиданныхъ результатовъ: стократное изображеніе на сценѣ праведниковъ настолько пріучило актеровъ къ святости жизни, что многіе изъ нихъ, отрекшись отъ сцены, поступили въ монашескіе ордена. Многихъ изъ нихъ даже сами инквизиторы должны были признать за святыхъ, какъ напримѣръ Франциску Бальтазару, которая, сознавъ грѣховность пикантнаго travesti, въ которомъ она выступала обычно на сценѣ, поступила въ монастырь и тамъ прославилась жестокимъ бичеваніемъ своего соблазнительнаго тѣла, а когда скончалась, всѣ церковные колокола зазвонили отходную сами собой.

Не меньше, чѣмъ отъ инквизиціи, доставалось актеру и отъ нищеты, которая первое время заставляла бѣднягъ, по свидѣтельству Августина Рохаса, совершать переходы пѣшкомъ, неся на спинѣ слабыхъ женщинъ и довольствуясь вознагражденіемъ натурой, а именно хлѣбомъ и виноградомъ. И напрасно заключать изъ этого,—какъ

это сдѣлалъ П. И. Вейнбергъ,—что «при подобныхъ условіяхъ не могло существовать въ то время хорошихъ актеровъ»; исторія Дебюро и его грошеваго театра, отвлекшаго публику отъ ложно-классической роскоши «дорогихъ» парижскихъ театровъ, служитъ достаточнымъ противорѣчіемъ такого рода заключеніямъ.

Что жизнь актеровъ была ужасна, объ этомъ говорятъ намъ многіе писатели того времени. Одинъ изъ нихъ сравниваетъ актеровъ съ цыганами; другой говоритъ: «нѣтъ такого негра, такого раба, продаваемаго въ Алжирѣ, котораго бы участь была горше участи актера. Рабъ, хоть и обязанъ работать съ утра до вечера, но ночью можетъ спокойно спать; онъ долженъ угождать одному или двумъ господамъ, исполнять ихъ приказанія и, разъ онъ съ этимъ справился, онъ исполнилъ свою обязанность. Актеры же, едва Богъ пошлетъ день на землю, отъ 5—9, должны уже расписывать роли и афиши, отъ 9—12 репетировать, затѣмъ наскоро поѣсть и отправиться давать представленіе (въ 2 ч.). Въ 7 час. по окончаніи представленія, они едва подумаютъ объ отдыхѣ, какъ ужъ ихъ зовутъ къ президентамъ, судьямъ, алькадамъ, къ которымъ они должны явиться во-время и безпрекословно повиноваться требованіямъ и приказаніямъ этого начальства. Удивительно, какъ могли эти люди переносить жизнь, полную непрерывныхъ занятій и, что особенно утомительно, вѣчно путешествуя съ мѣста на мѣсто подъ дождемъ и палящимъ зноемъ, въ вѣтеръ и снѣгъ, морозъ и холодъ. При этомъ имъ вѣчно приходится выслушивать массу непріятностей и поддѣлываться подъ самые разнообразные вкусы».

Изъ романа того же Рохаса «El Viage entretenido», написанномъ въ 1602 г., мы узнаемъ, что въ это время существовало восемь разрядовъ артистическихъ ассоціацій, совершенно отличныхъ другъ отъ друга именно bululu, naque gangarilla, combaleo, garnacha, boxiganga, farandula и compania. Остроумный авторъ «Забавнаго путешествія» говоритъ подробно о каждомъ изъ перечисленныхъ разрядовъ;—по его словамъ, Bululu это актеръ,

странствующій пѣшкомъ; «придя въ деревню, онъ отправляется къ священнику и объявляетъ, что знаетъ нѣсколько комедій и loas; если цирюльникъ и дьякъ выразили-бъ желаніе присоединиться (къ священнику) и сложиться деньгами такъ, чтобы ему (bululu) хватило на дальнѣйшее путешествіе, то онъ готовъ сыграть ихъ (т. е. свои комедіи). Священникъ, цирюльникъ и дьякъ собираются, актеръ становится на ящикъ и играетъ, постоянно заявляя: теперь выходъ такого-то или такого-то, теперь дама говоритъ то-то и то-то! Затѣмъ священникъ собираетъ въ свою шляпу подаяніе и ему приходится 4—5 мѣдныхъ грошей. Кромѣ того, актера угощаютъ еще тарелкой супа и ломтемъ хлѣба, послѣ чего онъ продолжаетъ путь, пока счастье снова не улыбнется ему». Что касается naque, то такъ называются два актера, разыгрывающихъ междудѣйствіе, иногда auto, пару актовъ и 2—3 loas. «У нихъ,—объясняетъ Рохасъ,—бороды изъ шерсти, они знаютъ, какъ бить въ тамбуринъ и берутъ двѣ мараведи за входъ. Живутъ скромно, спятъ не раздѣваясь, ходятъ босыми, рѣдко наѣдаются до сыта...». Далѣе gandarilla, представляющая собой труппу въ 3—4 актера, изъ коихъ одинъ на амплуа шутовъ, а другой на женскія роли. «Они разыгрываютъ auto о заблудившейся овцѣ, пользуются бородами и париками, часто одолжаютъ женскія юбки и чепцы, нерѣдко забываютъ возвратить ихъ, ставятъ два комическія междудѣйствія, берутъ 4 мараведи за входъ и не отказываются отъ хлѣба, яицъ, сарделей и другихъ съѣстныхъ припасовъ вмѣсто денегъ»... Слѣдующій разрядъ—Compaleo «труппа, состоящая изъ одной актрисы, которая поетъ, и пяти актеровъ, которые воютъ; ихъ багажъ состоитъ изъ 1 комедіи, 2 auto, 3—4 междудѣйствій и охапки костюмовъ, столь легковѣсной, что паукъ былъ бы въ силахъ ее унести. Актрису несутъ то на спинѣ, то на носилкахъ. Въ крестьянскихъ домахъ имъ платятъ за представленіе хлѣбомъ, виноградомъ и похлебкой. Въ селахъ и городахъ они берутъ 6 мараведи или же кусокъ колбасы, пучекъ льна, словомъ,

все, что ни предложатъ, ничѣмъ не брезгая»... Въ отличіе отъ Combaleo, подъ Garnacha понимаютъ труппу, состоящую изъ 5—6 актеровъ, одной актрисы, играющей первую женскую роль и мальчика на вторую. Гардеробъ ихъ, уложенный въ ящикъ, состоитъ изъ двухъ куртокъ, большого плаща, трехъ шубъ, бородъ и париковъ, а также одного женскаго костюма изъ полушерсти. Въ ихъ репертуаръ включены 4 комедіи, 3 autos и столько же междудѣйствій. Ящикъ съ гардеробомъ несетъ оселъ, на которомъ сидятъ еще «актрисы», пыхтя и стеная въ то время, какъ остальные погоняютъ животное... Приватно они даютъ представленія за жареную курицу, варенаго зайца, 4 реали деньгами и 2 четверти вина, короче—въ среднемъ за 10 реали»... Далѣе «въ труппѣ Boxiganga участвуютъ двѣ актрисы, одинъ мальчикъ и 6—7 актеровъ... Они располагаютъ 6 комедіями, 3—4 autos, 5 междудѣйствіями и 2 чемоданами (однимъ для бутафоріи и однимъ для женскихъ костюмовъ), нанимаютъ 4 муловъ, одного для чемодановъ, двухъ для актрисъ и одного для остальныхъ, на которомъ путешествуютъ верхами поочереди, каждый свою четверть версты. У всѣхъ семерыхъ актеровъ частенько лишь двѣ накидки, которыми они пользуются также поочередно; но бываетъ и такъ, что вожатый муловъ скрывается съ ними. Кушаютъ они прекрасно, спятъ вмѣстѣ въ четырехъ кроватяхъ и играютъ въ будни вечеромъ, а въ праздники днемъ... Ближе всего къ Compania подходитъ Farandula. Каждая труппа располагаетъ 3 актрисами, 18 комедіями и 2 чемоданами, странствуетъ на мулахъ и телѣгахъ, посѣщаетъ лишь наболѣе зажиточныя мѣста, питается на собственный счетъ, хорошо одѣвается, въ праздникъ Тѣла Господня дѣлаетъ сборы до 200 дукатовъ и живетъ безпечно, украсивъ шляпы перьями, а шлемы султанами»... Наконецъ, составъ Compania бываетъ столь же разнообразный, какъ и ея начинанія; въ ней участвуютъ также хорошо воспитанные и образованные люди, почтенные юноши изъ хорошихъ семействъ и вполнѣ приличныя дамы... Такая Compania

располагаетъ 50 комедіями, багажомъ въ 300 арробъ, 16 лицами, что играютъ, 30 лицами, что ѣдятъ, однимъ кассиромъ и Богъ вѣсть сколькими, что воруютъ. Одни ѣздятъ на мулахъ, другіе въ каретахъ, третьи верхами на лошадяхъ и никто не пользуется телѣгой, утверждая, что желудокъ не вынесъ бы этого. Въ виду необходимости выучивать массу ролей, постоянныхъ репетицій и измѣнчивости вкусовъ публики, имъ приходится чрезмѣрно трудиться, о чемъ должно бы сказать такъ много, что предпочтительнѣй молчать»...

Поистинѣ, «охота была пуще неволи», и надо было быть фанатикомъ сцены, чтобъ подвизаться на ней при подобныхъ условіяхъ. Но страсть къ драматическимъ представленіямъ, разгораясь все сильнѣе и сильнѣе, достигла во времена Лопе де Вега такихъ чудовищныхъ размѣровъ у этой «театральной націи», что «люди всѣхъ возрастовъ, положенія и состоянія, не исключая... родственниковъ королевскаго дома, поступали въ актерское сословіе наряду съ шетріонами (паяцами).» И если были случаи обращенія актеровъ въ монаховъ, то были и обратные примѣры—обращенія монаховъ (настоящихъ монаховъ!) въ профессіональныхъ актеровъ.

Что касается оборудованія сцены, то только во время Кальдерона, да и то лишь въ двухъ-трехъ театрахъ (главнымъ образомъ, въ Мадридѣ), оно стало не только сноснымъ, но и роскошнымъ. До этого времени состояніе сцены въ обстановочномъ отношеніи было изрядно неприглядное.

Великъ же былъ талантъ тогдашняго актера, если онъ и при такихъ условіяхъ умѣлъ покорять самую строгую, самую капризную публику!.. И отсюда становится понятнымъ значеніе слова «victor»,—признанія, которое актеръ вырывалъ изъ груди съ трудомъ побѣждаемыхъ судей!

Что касается отзывовъ современниковъ объ игрѣ актера эпохи XVI—XVII вв., то ихъ дошло до насъ очень немного;

но то, что дошло, исключительно выгодно характеризуетъ этихъ «классическихъ» мастеровъ сцены.

Приведу существенное.

Самый «необыкновенный человѣкъ» Сервантесъ называетъ Лопе де Руэда «человѣкомъ необыкновеннымъ по игрѣ». Знаменитый Антоній Перецъ, какъ говоритъ исторія, забывалъ всѣ свои политическіе дѣла и планы, когда разговоръ касался этого актера.

Объ актерѣ Аріасѣ современники говорили, что, когда онъ игралъ, «казалось, будто въ каждомъ движеніи его языка обитали Граціи, а каждое движеніе его рукъ исходило отъ Бога Аполона». Лучшіе ораторы Мадрида учились декламаціи у Аріаса. Когда въ театрѣ появлялся Аріасъ, «срывались крыши, доски, стонали скамьи, трещали ложи». За свой талантъ, который долженъ былъ, конечно, вызвать безчисленныя подражанія, онъ былъ въ примѣръ другимъ похороненъ въ герцогскомъ склепѣ.

Красавица Марія Риквельме такъ сильно переживала эмоціи на сценѣ, что «во время исполненія ролей мѣняла цвѣтъ лица; въ радостныхъ мѣстахъ краснѣла, въ печальныхъ—блѣднѣла».

Какъ на примѣръ мастерской заразительности «ансамблевой» игры, можно указать на тотъ, дошедшій до насъ, въ своемъ родѣ историческій случай, когда одинъ изъ алькадовъ, слѣдившій за порядкомъ въ театрѣ, такъ возмутился продажей въ рабство Доротеи («Гомецъ Аріасъ» Кальдерона), что бросился на сцену съ обнаженнымъ мечомъ для защиты несчастной дѣвушки... Искать объясненія этого случая въ простодушіи тогдашняго зрителя—еще средневѣковаго, еще наивнаго—мы не имѣемъ основанія: вѣдь рѣчь идетъ о театральномъ алькадѣ, т. е. о привычномъ контролерѣ-надзирателѣ спектакля!.. его-ли удивишь, его-ли тронешь?..

Все заставляетъ насъ признать, что испанскій актеръ XVI—XVII вв. былъ не только большимъ артистомъ, большимъ художникомъ, такъ сказать, «поэтомъ своей роли», но и настоящимъ актеромъ, т. е. настолько дѣй-

ственнымъ, что вызывалъ отвѣтную дѣйственность. Возможность сопереживанія театральнаго алькада говоритъ о настоящей магіи актерскаго переживанія.

Но, обладая властною душой, актеръ, повидимому, обладалъ и техникой, которая, по дерзновенности пріемовъ, была, дѣйствительно, неподражаема. Вотъ, кстати, ѣдкія слова ремесленника сцены изъ «Жиль-Блаза ди Сантиллана», котораго Лесажъ, знатокъ тогдашней сцены, понуждаетъ къ искреннимъ сознаніямъ: «я дебютировалъ въ Мадридѣ, гдѣ меня освистали жесточайшимъ образомъ, несмотря на то, что я заслуживалъ быть увѣнчаннымъ лаврами! Игралъ я ничѣмъ не хуже прославленныхъ артистовъ этого города: оралъ, махалъ руками, лѣзъ изъ кожи, какъ и всѣ! Чуть было не заѣхалъ кулакомъ въ физіономію подвизавшейся со мной принцессы! И, однако, публика, восхищавшаяся, когда играли такимъ образомъ другіе, не захотѣла меня и слушать. Можете судить сами, какова сила предубѣжденія»!

«Игра испанскихъ актеровъ,—замѣчаетъ Schack о мадридской сценѣ XIX вѣка,—отличается такою живостью, о которой въ другихъ странахъ не имѣютъ даже приблизительнаго понятія... Страстный и легко воспламенимый темпераментъ южанина даетъ о себѣ знать на сценѣ, какъ и въ жизни... Иностранца поражаетъ чрезмѣрное выраженіе интимныхъ движеній души, чрезвычайная подвижность мимики, быстрая перемѣна тона, непривычная сила въ движеніяхъ и зачастую рѣзкій и непосредственный переходъ изъ одного аффекта (эмоціи?) въ противоположный. Несмотря на это, испанскій актеръ способенъ къ тонкому нюансированію даже въ самыхъ сильныхъ мѣстахъ, и это соединеніе тонкаго анализа частностей съ кипучею одухотворенностью и страстностью представляетъ своеобразную прелесть».

Далѣе Schack утверждаетъ (т. II стр. 657) нѣсколько рискованное, на мой взглядъ, положеніе, а именно, что въ игрѣ испанскаго актера «идеализмъ счастливо соединяется съ натурализмомъ». Я полагаю, что о соединеніи

этихъ двухъ началъ здѣсь не можетъ быть рѣчи, разъ мы вспомнимъ лозунгъ Лопе де Вега о «поэтизаціи»—лозунгъ, который свято чтится испанскимъ актеромъ и по сіе время, какъ о томъ даетъ понять и самъ знатокъ испанской сцены Schack. Во всякомъ случаѣ, о соединеніи идеализма съ натурализмомъ здѣсь можно говорить, по моему, лишь въ томъ же смыслѣ, въ какомъ мы вправѣ говорить, напримѣръ, о соединеніи кирки и гранита, стэка и глины въ періодъ выполненія зодческаго или скульптурнаго заданія. Это тѣмъ болѣе справедливо, что нѣсколько далѣе самъ Schack восторженно заявляетъ, что испанскіе актеры могутъ служить примѣромъ всѣмъ остальнымъ «въ граціи, прелести и тонкости, съ которою они интерпретируютъ даже типы изъ обыденной жизни, окружая ихъ поэтической дымкой. Въ ихъ игрѣ намъ никогда не портитъ впечатлѣнія точное копированіе природы... система, въ которой столь часто ищутъ успѣха актеры другихъ странъ, тогда какъ именно она противорѣчитъ всякому искусству.»

Послѣднія строчки (да простится мнѣ дерзость совѣта) не дурно бы многимъ изъ артистовъ вырѣзать себѣ на память.

Вполнѣ компетентное сужденіе объ испанскихъ актерахъ я нашелъ среди замѣтокъ одного изъ строжайшихъ въ свое время театральныхъ критиковъ Дж. Г. Люиса, который, по его словамъ, «25 лѣтъ изучалъ испанскую драму». Ему довелось въ 1876 году познакомиться съ игрой испанцевъ сначала въ С.-Себастьянѣ, а затѣмъ въ Барселонѣ.

Въ С.-Себастьянѣ почтенный критикъ видѣлъ представленіе «Oros, Copas, Espadas y Bastas» (Деньги, кубки, мечи и батоги») Маріано де Ларра, а въ Барселонѣ «Los Pastores im Bethlehem» («Виѳлеемскіе пастухи»), пьесу, которой было, по замѣчанію критика, лѣтъ четыреста. Въ театрѣ С.-Себастьяна во время антракта «угостили неизбѣжнымъ національнымъ танцемъ», какъ это было въ модѣ еще въ XVI вѣкѣ. Барселонскій же театръ представлялъ собою просто на просто «большую палатку», т. е. за полтораста

лѣтъ еще не пріобрѣлъ современнаго намъ вида. «Вообще, говоритъ Дж. Г. Люисъ, это было весьма интересное зрѣлище, какъ остатокъ далекаго прошлаго». Послѣ веселой комедіи «Oros, Copas, Espadas y Bastas» критикъ «вышелъ изъ театра подъ впечатлѣніемъ, что испанская сцена даетъ прекрасныхъ комиковъ»; въ противоположность актерамъ другихъ странъ, Люисъ «не видѣлъ на испанской сценѣ ничего похожаго на грубое буффонство и неистовую трескотню фразъ»; между тѣмъ, въ этой комедіи «актеры должны были подчиняться требованію, котораго нельзя безбоязненно поставить ни одной лондонской труппѣ; дѣло въ томъ, что они должны были играть чисто балаганную комедію «въ стихахъ». Надо было съ легкостью прозы декламировать коротенькіе скандованные стихи испанской драмы, тамъ и сямъ пересыпанной риѳмованными куплетами». И актеры ничтожнаго провинціальнаго театрика «говорили стихи съ поразительной легкостью».

Что касается исполненія «Виѳлеемскихъ пастуховъ», которымъ,—по замѣчанію Дж. Люиса,—мѣсто въ музеяхъ Честерскомъ и Ковентри, то актеры, какъ это можно вывести изъ описанія строгаго критика, играли въ томъ именно стилѣ, какой умѣстенъ при исполненіи средневѣковой мистеріи: «сатана былъ очень энергиченъ и даже слишкомъ сильно жестикулировалъ, архангелъ Михаилъ, какъ двѣ капли воды, былъ похожъ на какую-нибудь церковную статую», свадебный обрядъ Іосифа и Маріи пересыпался комическими выходками клоуновъ и т. д.—все, какъ было лѣтъ 400 тому назадъ. Однако, несмотря на архаизмъ всего представленія, Люисъ отмѣчаетъ среди исполнителей «молодого человѣка, идеально-прекрасный образъ котораго до сихъ поръ еще порою вспоминается», а среди исполнительницъ «молодую дѣвушку, игра которой обнаружила столько ума и чувства и такъ мало рутины»! Указавъ, далѣе, какъ на особенность испанскаго театра, на изумительную красоту всѣхъ исполнителей, кончая послѣдней хористкой, «которыя иногда какъ бы прямо взяты изъ картинъ Веласкеза», Дж. Люисъ, въ концѣ

концовъ, приходитъ къ заключенію, что замѣченныя имъ въ артистахъ «умѣренность и вѣрность дѣйствительности заставляютъ вѣрить въ превосходство испанской игры».

Къ этому заключенію, казалось бы, долженъ привести насъ и весь тотъ матеріалъ, который я привелъ здѣсь объ испанскомъ актерѣ.

Его исторія поучительна для насъ, какъ исторія художника, миновавшаго реалистическій соблазнъ и оставшагося вѣрнымъ своей «поэтической лабораторіи» тамъ, наверху высокой башни, упирающейся въ небо,—башни, построенной геніальнымъ зодчимъ Лопе де Вега.

И теперь, когда самые чуткіе изъ насъ извѣрились въ плодотворности потугъ натуралистическаго направленія и ищутъ спасенія для театра въ той художественной условности, которая нашей толпѣ еще чужда и непонятна,—исторія испанскаго актера пріобрѣтаетъ исключительный интересъ.

Игра на фонѣ суконъ, среди «стилизованной» обстановки, въ условномъ костюмѣ, съ интонаціями и жестами, обработанными творчески въ «поэтической лабораторіи»—все это было уже, влекло къ себѣ и восторгало.

И снова будетъ—возрожденное, обновленное, утонченное... Еще краше.

На экзаменѣ андалузскихъ танцовщицъ.

Impressio.

Когда Хозе Аранда обучитъ какъ слѣдуетъ пятнадцать-двадцать гибкихъ, граціозныхъ и непремѣнно красивыхъ дѣвушекъ, онъ разсылаетъ объявленія по всей Севильѣ съ приглашеніемъ на улицу Траяна № 14 присутствовать на выпускномъ экзаменѣ его «Академіи Андалузскихъ танцевъ».

«Непремѣнно сходите,—говорили мнѣ еще въ Мадридѣ—Хозе Аранда такой мастеръ, какихъ мало. Среди его ученицъ—знаменитая Тортояда, Гуэрреро, Монолитта и если сама Отеро лишена чести считаться его ученицей, то только потому, что Хозе Аранда былъ еще въ утробѣ матери, когда Отеро завоевывала если не міръ, то ювелирные магазины,—вѣдь почтенному Хозе не больше пятидесяти лѣтъ». (О, этотъ испанскій юморъ!—онъ всегда какой-то неожиданный;—причина, по которой врядъ ли у насъ возможенъ настоящій успѣхъ ихъ сарсуэллъ).

Пріѣхавъ въ Севилью, я, разумѣется, первымъ дѣломъ навелъ справки объ этой «Академіи» и, къ своему счастью, не опоздалъ на экзаменъ.

Если читатель вообразитъ обстановку этого экзамена хоть немного приближающейся къ той, въ которой у насъ, въ Россіи, происходятъ испытанія оканчивающихъ курсъ въ театральныхъ, музыкальныхъ или хореографическихъ школахъ, то онъ, какъ говорится, «жестоко» ошибется.—Т. е. ничего подобнаго. Здѣсь вся задача—показать, какъ настоящая испанская танцовщица держитъ

себя «на свободѣ», ибо свобода, непринужденность, индивидуальность, обворожительность въ обращеніи съ публикой—одно изъ главныхъ качествъ андалузской charmeuse, выступающей обычно въ близкомъ сосѣдствѣ со зрителемъ, привыкшимъ чуть не осязать танцовщицу, когда она раскрываетъ передъ нимъ всѣ чары своей женственности, темперамента, страсти и того чисто-эротическаго «томленія», которое въ конечной сказанности можно встрѣтить только на околдованномъ Солнцемъ югѣ Испаніи.

Обстановка такая: длинный залъ, празднично-пестро разубранный бумажными гирляндами, преимущественно національныхъ цвѣтовъ; онѣ на стѣнахъ, окружая портреты знаменитыхъ танцовщицъ; онѣ на потолкѣ, расходящимися звѣздообразно цѣпями; онѣ на шнурахъ лампъ, свѣшивающихся въ видѣ наивно-бутафорскихъ цвѣтовъ. Въ глубинѣ піанино и гитаристы. Публика сидитъ вдоль стѣнъ. Посрединѣ стоитъ и любезно указываетъ вамъ мѣсто самъ профессоръ Хозе Аранда, въ красномъ, плюшевомъ фигаро и черныхъ панталонахъ, плотно облегающихъ бедра. А сзади, тамъ, гдѣ піанистъ и гитаристы, цѣлый цвѣтникъ плѣнительныхъ андалузокъ. Глазъ приковывается къ нимъ сразу и навсегда: одна моложе другой; всѣ красивы. Сидятъ въ залихватскихъ прическахъ, украшенныхъ гвоздиками и розами, съ ажурно-высящимися надъ ними громадными, старинными, черепаховыми гребнями. Всѣ закутаны въ ярко расшитые платки, одѣтые у всѣхъ одинаково и вмѣстѣ съ тѣмъ каждый «по своему». Въ рукахъ чернѣютъ *настоящія*, большія кастаньеты, съ длинными, шелковыми привязками краснаго и желтаго цвѣта. Всѣ нервно перебираютъ ногами, обмѣниваются замѣчаніями по поводу вновь прибывшихъ, постукиваютъ каблуками, подтягиваютъ зубами шнуры кастаньетъ.

Залъ наполненъ,—экзаменъ начинается.

Я не буду подробно говорить о каждомъ танцѣ въ отдѣльности, а только о нѣкоторыхъ, особенно поразившихъ мои глаза и уши. Впрочемъ, перечислить всѣ 24 танца, показанныхъ поочередно, то сольно, то парно, то

вчетверомъ или вшестеромъ, восемнадцатью достойными maestro Arand'ы ученицами, было бы небезполезно для нашихъ русскихъ балетомановъ. Названія этихъ танцевъ-плясокъ слѣдующія:

1) Севильяна, 2) Андалузскій (El Ole Andaluz), 3) Болеро «Мадридское», 4) Mabrilenas, 5) La Farruca, 6) La Flamenca, 7) Las Marianas, 8) Manchegas, 9) Maja Jerezana, (Хересская Махà), 10) Soleares de Areas, 11) Андалузское пѣніе и Сегидилла вчетверомъ, 12) Пѣніе и пляска Flamenco, 13) Малагена (Малагскій пошибъ) и торреадорскій танецъ, 14) Jaleo de Jerez (Хересскій пошибъ), 15) Boleras de Cachucha (качучеобразное болеро), 16) El Vito, 17) Peteneras, 18) La Macarena, 19) Пѣніе и танцы гитанъ, 20) La Curra, 21) Garrotin, 22) Zapateado andaluz, 23) Гитанетта и 24) Ансамблевый танецъ (Despedida de la trupe).

Двадцать четыре исключительно испанскихъ танца въ продолженіе двухъ съ половиною часовъ безъ перерыва!—казалось бы, такая «порція» въ одинъ пріемъ почти невыносима.

А между тѣмъ уходишь послѣ «этого» свѣжимъ, какъ будто только что проснулся и впервые увидѣлъ жизнь во всемъ ея кипѣніи, во всемъ блескѣ ея бурливой пѣны, во всемъ ея искрящемся разнообразіи. Вотъ именно—*разнообразіи (разнообразности*, если это понятнѣе). Какъ въ жизни, въ подлинной испанской пляскѣ нѣтъ равноподобія! Какъ и жизнь, эта пляска въ каждый тактъ даетъ новое, непредвидѣнное, «свое» и, въ отличіе отъ жизни, непремѣнно обольщающее. Послѣ такой пляски хочется еще жить, еще и еще! потому что втягиваешься въ подлинно-виталическій ритмъ, созданный знойной потребностью сказать нѣчто, невыразимое словами! Оглушенный кастаньетами, не слышишь пляски смерти костлявой, увивающейся около близкихъ тебѣ! не вѣришь больше въ проклятіе грѣха, потому что въ плѣну этихъ пляшущихъ тѣлъ ощущаешь такую радость, въ сравненіи съ которой жалкой и претенціозной кажется радость добродѣтели. Здѣсь впервые чувствуешь себя способнымъ убить изъ ревности,

войти съ улыбкой на костеръ инквизиціи, пойти одному противъ десяти Мавровъ и ихъ побѣдить!.. Словомъ дѣлаешься фанатикомъ.

Среди отдѣльныхъ номеровъ испытанія прежде всего приходитъ на память «Андалузское пѣніе и Сегидилла вчетверомъ» (Canto andaluz y Seguidillas en cuadro). Одинъ поетъ, другой играетъ на гитарѣ, четверо мѣрно движутся и изгибаются въ страстной истомѣ на мѣстѣ. Пѣніе настолько странное, какъ по характеру музыки, такъ и по манерѣ исполненія, что въ началѣ кажется даже смѣшнымъ, въ особенности въ моменты, когда одна гласная падаетъ на такой звукорядъ, гдѣ разъединяющія паузы создаютъ впечатлѣніе какого-то блеянія или ржанія (э-э-э-э.. и-и-и-и). Потомъ эта дикость придаетъ лишь новое очарованіе всему номеру. Сразу переносишься въ сѣдую древность мавританскаго засилья, видишь передъ собой Альказаръ, или дворикъ Альгамбры, Генералифа, и полуребенка—полуженщину,—полуарабку—полуиспанку, почти плачущую смѣшными и трогательными дѣтскими слезами подъ острыми взглядами испытующихъ ея чары мужчинъ. Въ этихъ мѣрныхъ движеніяхъ, словно вытекающихъ изъ устъ пѣвца или изъ пальцевъ гитариста, танцовщица сходитъ съ ума отъ печали своей сладкой неволи, любитъ безконечно кого-то далекаго и, можетъ быть, уже убитаго, стыдится себя и дрожитъ послѣднимъ трепетомъ передъ покорностью злому владыкѣ. Вся техника танца здѣсь въ истомныхъ извивахъ, близкихъ къ движеніямъ альмэ, и вмѣстѣ съ тѣмъ слишкомъ испанскихъ, чтобы быть похожими на нихъ. Необычайная серьезность охватила танцовщицъ, лишь только онѣ приступили къ исполненію этого танца, и неподдѣльная усталость передалась зрителямъ, какъ только онѣ пошли отдыхать на свои мѣста. Мнѣ показалось, что вмѣстѣ со мной вся публика вздохнула свободно, какъ будто мы присутствовали на зрѣлищѣ пытки, утонченной и безкровно жестокой, любовались, не сознаваясь себѣ, длительностью любовныхъ мученій, но все время хотѣли конца, не столь печальнаго, какъ

полная покорность Невинности передъ силою восточной Похоти.

Иное дѣло—парадъ и танецъ «El vito», гдѣ ходовой теперь пріемъ съ сѣрой шляпой—чистѣйшее дѣло рукъ маэстро Аранды (una disciplina del maestro Aranda en el baile del «Vito»), или какой-нибудь «garrotin»! Здѣсь испанка выростаетъ во весь ростъ своей гордости, задора, насмѣшливости и той капризно-веселой страсти, передъ которой не устоитъ и мертвый caballero. Здѣсь женщина въ каждомъ движеніи говоритъ, что знаетъ себѣ цѣну и ни во что не ставитъ страданія изъ-за нея сотенъ hidalgo. Она нахлобучила шляпу, задрала носъ, стучитъ каблуками, руки въ боки, глаза еле дарятъ презрѣніемъ, а кругомъ умираютъ отъ любви и скрежещутъ зубами отъ неутолимаго желанія. Ей нѣтъ до этого дѣла! Она не «снизойдетъ»! Околѣйте на ея глазахъ, она только разсмѣется. «Malagena, «El vito», «Garrotin»—все это такой тріумфъ женщины, который способенъ своей неожиданностью свести мужчину съ ума отъ ярости и безконечнаго восхищенія. Это наглый подарокъ женщины-богачки мужчинѣ-нищему. Это почти что оскорбленіе, но столь обворожительное, что никому не хочешь жаловаться и только въ тактъ кастаньеттамъ кусаешь себѣ губы.

Подобное же чувство испытываешь и при исполненіи «Torero» (Торреадорскаго танца), гдѣ женщина-матадоръ продѣлываетъ съ homuletto *) такіе же красивые аллюры, какъ какой-нибудь Бомбитта, и владѣетъ шпагой не хуже любого maitr'a фехтованія. «Torero»—это почти пантомима, гдѣ женщина вызывающе апеллируетъ къ общественному мнѣнію, издревле не допускающему подлинно—прекрасный и безстрашный полъ выступать на аренѣ. «Почему?» слышится въ каждомъ граціозномъ и сильномъ жестѣ главной исполнительницы.

Незабываемы и «Canto y Baile Gitano». Я видѣлъ

*) Алый, короткій плащъ, которымъ матадоръ гипнотизируетъ быка. (Не смѣшивать съ capa—большимъ плащемъ, которымъ дразнятъ быка).

гитанъ въ предмѣстьѣ Гранады (vis-a-vis къ Альгамбрѣ и Генералифу), ихъ пещеры, ихъ дикарскій бытъ, ихъ приставанья, ихъ пляски среди скалъ и колючихъ, раскаленныхъ солнцемъ, кактусовъ, и то, что мнѣ показали въ Севильѣ, у Аранды, могло быть оцѣнено мною по «настоящему». Это «настоящее» Гранады было въ Севильѣ такъ тонко стилизовано, что не оставляло сомнѣнія въ превосходствѣ искусства (обработки, выработки) надъ природой (матеріаломъ, темой). Была тутъ и разнузданность, и рискованные выверты и нѣчто слишкомъ крѣпко пахнущее, но въ результатѣ—ничего шокирующаго, ибо во всемъ были чувство мѣры и вкусъ. Было даже «приставанье», но совершенно оневиненное:—я даже не замѣтилъ момента, когда одна изъ шести pseudo-гитанъ бросила мнѣ на колѣни маленькій платочекъ, въ который мнѣ слѣдовало положить пезету. Замѣтилъ лишь, какъ послѣ «номера», танцовщица полустыдливымъ движеніемъ руки забрала свою награду съ моихъ колѣнъ и, благодарственно улыбаясь, спрятала ее за декольтэ... Вотъ и все, господа, вотъ и все!.. къ тому же этого требовалъ «номеръ», т. е. «портретность» танца.

То же самое приходится сказать и про извѣстную у насъ въ Петербургѣ «Гитанетту» (El Gitanet), которая, кстати замѣтить, исполняется на «своей родинѣ» въ два раза медленнѣе. Здѣсь дрожащія отъ страсти руки танцовщицы, правда, достаточно недвусмысленно обводятъ контуръ груди и боковъ, но дѣлается это какъ-то трогательно-серьезно и притомъ съ такимъ очарованіемъ совершенства пластической техники, что вопросъ, гдѣ «центръ тяжести» является праздным для трезваго поклонника искусствъ.

Самымъ неожиданнымъ танцемъ является «La Curra». Танцуетъ самъ maestro Aranda, выбравшій себѣ въ пару лауреатку своей академіи. Танецъ изображаетъ ухаживанье caballero; обязанность senor'ы наивозможно граціознѣе и шаловливѣе отклонять домоганія партнера. Весь выпускной классъ аккомпанируетъ этой парѣ на кастань-

еттахъ, смѣется, замираетъ въ волненіи, когда caballerro вотъ-вотъ настигнетъ senor'у, радостно стучитъ каблуками, когда ей удается ловко увернуться, кричитъ бодрящія слова caballer'у, когда онъ въ отчаяніи отъ тираническаго кокетства senor'ы, подсказываетъ senor'ѣ новый родъ пытки и въ концѣ концовъ ликуетъ, когда парочка, обнявшись, кружится въ радостномъ вихрѣ. Ея «экзаменъ» сошелъ прекрасно. Но и maestro былъ великолѣпенъ!—Тяжесть лѣтъ словно спала съ его плечъ ко второй половинѣ танца! Онъ пересталъ «комиковать», онъ забылъ, что онъ учитель, забылъ, что это ученица, кругомъ тоже ученицы, публика, пришедшая на экзаменъ, родители, родственники. Передъ нами былъ тотъ «любовникъ», типъ и страсть котораго вы знаете навѣрное изъ chef d'oeuvr'а Англады—«Влюбленные».

Покинувъ «Академію», я долго блуждалъ по улицамъ Севильи, какъ среди нѣкихъ декорацій романтичнаго художника, надѣляя встрѣчныхъ ролями, быть можетъ вовсе имъ неподходящими, проклиналъ свои познанія въ испанскомъ языкѣ, грустилъ, что нѣтъ подъ мышкой гитары, а за поясомъ навахи, и очень серьезно жаловался Судьбѣ, что къ намъ, въ Россію, эти «академистки» если и пріѣдутъ, то пожалуютъ, уже оттанцовавъ свою молодость на родинѣ, передъ «своими», передъ любимыми, передъ «понимающими», тогда, когда наивность и тайнодѣйственность останутся далеко за плечами у каждой; когда иной «хмѣль» забродитъ въ постарѣвшей и «умудренной» головкѣ, когда Мефисто подскажетъ «потрафленіе», наживу, «снисхожденіе»... И будетъ жалко гремѣть оркестръ въ «Аквaріумѣ», заглушаемый звономъ посуды и пьянымъ гомономъ русскаго кутилы-мученика, много наглаго электрическаго свѣта, рефлектора—съ и прочее—съ, а тамъ, на подмосткахъ, какъ на нѣкомъ эшафотѣ, «она», уже не прежняя, другая (О! совсѣмъ другая!) ужасающе далекая отъ своей Испаніи, и настоящая и не настоящая въ то же время... Она будетъ *продажно* выплясывать себѣ знаки одобренія, сытый ужинъ и солиднаго поклонника, а ея Ангелъ—

Хранитель въ это время, тамъ, далеко, въ покинутой ею Андалузіи, надъ куполомъ маленькой церковки, гдѣ она крестилась, будетъ горько-горько плакать.

И этотъ плачъ услышитъ вездѣсущій Мефисто и посмѣется такъ, какъ только умѣетъ смѣяться Мефисто.

Ложась спать, я еще разъ просмотрѣлъ программу «Академіи» и передъ моими глазами снова ожило подлинное искусство подлинныхъ танцовщицъ. Я вспомнилъ наши прошлогодніе дебаты на собраніяхъ «Свободнаго танца» въ обществѣ «Интимнаго Театра», вспомнилъ свою рѣчь, въ которой подходилъ къ танцу съ точки зрѣнія театрализаціи жизни, и вспомнилъ отвѣтную лекцію Н. И. Кульбина, въ которой онъ употребилъ терминъ, шарахнувшій меня своей филологической непріемлимостью: *танцеволизація* жизни. Смѣшно, но въ этотъ вечеръ, въ Севильѣ, Кульбинскій терминъ вызвалъ во мнѣ полное признаніе.

Первый актеръ «театра настроеній».

Про каждаго умершаго великаго художника умѣстно сказать—«онъ умеръ слишкомъ рано»; но когда рѣчь идетъ о такихъ, какъ Александръ Евстафьевичъ Мартыновъ, слѣдуетъ еще съ горькимъ чувствомъ прибавить «и онъ родился слишкомъ рано, слишкомъ рано выступилъ на арену искусства».

Конечно,—не видѣть великаго артиста значитъ не быть пріобщеннымъ къ великой тайнѣ его дарованія. И все-таки, разобравшись теперь, черезъ пятьдесятъ лѣтъ послѣ смерти Мартынова, во всѣхъ тѣхъ драгоцѣнныхъ документахъ, какіе оставили намъ перья его современниковъ,—мы имѣемъ полное основаніе заявить: Мартыновъ скорѣе нашъ, чѣмъ ихъ;—мы тоньше, мы развитѣе тогдашней публики; нашъ репертуаръ плохъ, но все же—не сплошной водевиль или «Островскій»; наша сцена далеко не совершенна, но какъ ни какъ она располагаетъ бо̀льшими средствами для созданія интимнаго фона, углубляющаго дѣйствіе драмы; наши артисты не поголовно чуткіе, но все же это не тотъ «антуражъ», которому, за малымъ исключеніемъ, было по плечу лишь вульгарное; статисты наши уже не безучастные солдаты; наконецъ, и режиссеры наши не только закулисная полиція.

Мартыновъ—это актеръ Чеховскаго «Театра настроеній». Но настоящій Чеховъ появился только черезъ тридцать лѣтъ послѣ смерти «своего» актера. Судите же о глубинѣ страданія, которое испытывалъ такой артистъ, обязанный репертуаромъ сегодня егозить въ женскомъ платьѣ, завтра

распѣвать «бульварные» романсы, послѣ завтра лѣзть на потѣху райку въ суфлерскую будку или, изображая Фанни Эльслеръ, плясать качучу, произносить идіотскій куплетъ и тому подобное! Поистинѣ судьба Мартынова трагична, какъ и вся его жизнь.—Сынъ очень бѣдныхъ мѣщанъ, тщетно пытавшихся доказать свое дворянство, болѣзненный, хирѣвшій ребенкомъ въ маленькой сырой клѣтушкѣ, онъ попадаетъ въ Театральное Училище осиливать предмудрость всякихъ «ронджамбовъ», «глиссадовъ», «батмановъ» подъ колотушки «вспыльчиваго» Дидло, и это все затѣмъ, чтобы черезъ шесть лѣтъ, оставшись не у дѣлъ, растирать краски декоратору Конопи. Наконецъ, случайно онъ дебютируетъ въ крошечной лакейской роли на сценическихъ подмосткахъ, случайно попадаетъ въ ученики П. А. Каратыгина, дѣлается его любимцемъ и такъ же случайно выдвигается впослѣдствіи на Александринкѣ. Здѣсь идутъ нескончаемые водевили, водевили на жизнь и «водевили на водевили», какъ выразился Бѣлинскій. Въ «Гоголѣ» онъ чувствуетъ себя по себѣ, а когда появились Тургеневъ и Островскій, чахотка дала ему знать, что недолго онъ будетъ играть въ пьесахъ любимыхъ драматурговъ. 16 августа 1860 г. его не стало. Онъ умеръ сорока четырехъ лѣтъ во время гастролей, вдали отъ семьи, въ полтинничномъ номерѣ Харьковской гостинницы Синопъ». Но умеръ на рукахъ Островскаго! умеръ, оплакиваемый Тургеневымъ, Гончаровымъ, Некрасовымъ, Григоровичемъ, Дружининымъ, Курочкинымъ, лучшими художниками и лучшими людьми тогдашней Россіи!..

Въ своей славѣ, однако, онъ нисколько не обязанъ нашимъ знаменитымъ драматургамъ. Все значеніе Мартынова въ томъ, что онъ силою своего генія обращалъ именно водевильнаго шута въ обще-человѣка; и не въ бытовыхъ пьесахъ занялась его заря (многіе изъ современниковъ отмѣтили, что Мартыновъ былъ даже блѣденъ, какъ бытовой актеръ), а именно въ водевилѣ, настоящемъ, безшабашномъ водевилѣ сороковыхъ годовъ.

Я сравнилъ бы Мартынова съ паяцомъ Дебюро, родив-

шимся ровно на двадцать лѣтъ раньше Мартынова. Дебюро, такой же въ глубинѣ души меланхоликъ, какъ и комикъ Мартыновъ, былъ призванъ судьбою очеловѣчить роль Пьеро, неповоротливаго дурака, возбуждавшаго въ балаганной публикѣ смѣхъ даже тогда, когда онъ и на самомъ дѣлѣ расквашивалъ себѣ носъ;—Мартыновъ, такой же фатальный неудачникъ въ началѣ карьеры, какъ и Дебюро, сумѣлъ очеловѣчить роль водевильнаго простака, вызывавшаго раньше хохотъ даже въ тѣ мгновенія, когда простакъ былъ въ подлинно трагической ситуаціи. Какъ паяцу-Дебюро первому удалось тронуть зрителя до слезъ въ арлекинадѣ, такъ комику—Мартынову первому удалось тронуть зрителя до слезъ въ водевилѣ.

Оба они доказали, сколь ничтожно, въ концѣ концовъ, значеніе литературы въ театрѣ и сколь могуче въ немъ значеніе таланта лицедѣйства.

Оба дали невѣдомое дотолѣ публикѣ очарованіе интимизма въ игрѣ и въ молчаніи разрѣшающей дѣйствіе паузы, паузы не какъ внѣшняго эффекта, а какъ акта глубочайшаго переживанія. Оба, наконецъ, создали живущіе донынѣ и пожалуй безсмертные на подмосткахъ сцены типы: Жану-Гаспару Дебюро обязанъ жизнью Пьеро современной пантомимы, Александру Евстафьевичу Мартынову—простакъ-неудачникъ, заставляющій смѣяться сквозь слезы. Раньше Гоголевскаго Акакія Акакіевича, раньше Тургеневскаго «Нахлѣбника», Мармеладова Достоевскаго и Епиходова Чехова появился этотъ смѣшной, этотъ ужасно смѣшной «дядюшка» Мартынова изъ комедіи «Домашняя язва». И «публика по привычкѣ начала смѣяться», вспоминаетъ въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ 1860 г. нѣкій театралъ, «вдругъ въ театрѣ хохотъ замолкъ; я взглянулъ на залу: многіе держали у глазъ платки. Мой сосѣдъ заливался слезами»... И эта невѣроятная метаморфоза обусловлена была не авторомъ, а геніемъ актера, показавшаго черезъ маску шутовского грима вѣчно трогательный ликъ души человѣка.

Если вы хотите получить хоть приблизительное понятіе

о тонкости замысловъ ролей у Мартынова, посмотрите, какъ ведутъ хорошіе актеры роль Ладыжкина въ «Женихѣ изъ долгового отдѣленія» Чернышева. Къ счастью, наряду со скверными, у насъ держатся еще и хорошія сценическія традиціи; въ числѣ послѣднихъ на первомъ мѣстѣ— бережное сохраненіе мартыновскаго замысла роли Ладыжкина.

Мартыновъ не умеръ весь, какъ большинство актеровъ. Созданный имъ «жанръ» и «манера» живутъ еще и теперь. Существуютъ даже артисты въ нашей необъятной театральной Россіи, которые, свято чтя завѣты геніальнаго комика, являютъ намъ порою нѣчто чисто-мартыновское, какъ напр., Артемъ въ Московскомъ Художественномъ Театрѣ.

Многое простится нашему Императорскому Театральному Обществу за любовное изданіе къ пятидесятилѣтію со дня смерти Мартынова монографіи Н. Н. Долгова, посвященной жизни, трудамъ и заслугамъ нашего благороднѣйшаго комика.

Безъ этого труда намъ было бы трудно возсоздать въ этотъ памятный день духовный обликъ великаго художника, оцѣнить то громадное значеніе, какое имѣло выступленіе его на подмосткахъ Русской Сцены, задуматься надъ печальной судьбой подобныхъ творцовъ нашего драматическаго искусства.

За эти подробности, за этотъ кропотливый трудъ выисокъ среди пыли и безпорядка нашихъ архивовъ надо сказать Н. Н. Долгову наше первое спасибо. А второе спасибо за главу «Вершины творчества», написанную съ жаромъ юношескаго боготворенія, и за вдумчивое разъясненіе, почему Мартынову не удавался «Ревизоръ».

Но одинъ упрекъ!—Н. Н. Долговъ пишетъ, что если въ иностранной драмѣ образъ Пьеро «такъ и остался комическимъ, то у насъ прежде буффонная фигура пріобрѣла затѣмъ значительность серьезнаго литературнаго типа. И это вполнѣ понятно! Слеза Пьеро не находила отклика ни у французскихъ авторовъ, ни у французскихъ актеровъ, которые для выраженія высокихъ чувствъ имѣли высокую

трагедію»... (стр. 34). Невѣрно, невѣрно!..—amicus Plato, sed magis amica veritas! Великъ Мартыновъ, но своимъ величіемъ онъ не долженъ заслонять въ нашей памяти безсмертнаго Дебюро, который далъ французамъ такого же обаятельнаго въ своей трогательности Пьеро, какого далъ Мартыновъ русскимъ.

Любовная реклама.

Я зачарованъ твоимъ искусствомъ, нѣжная, прелестная Ганако! Ты некрасива, ты уже не молодая, но Боже!— какъ ты прекрасна и какъ юна, когда на сценѣ воплощаешь красоту и молодость!

Маленькая, смѣшная, трогательная Ганако! Я зову любоваться тобой и учиться у тебя всѣхъ артистокъ нашей одряхлѣвшей сцены. Потому, что ты не полагаешься на «умныхъ» авторовъ, дорогіе наряды, сложныя декораціи, а только на свое искусство, такое свѣжее, такое подлинносценическое, такое восхитительно-красивое.

О, какъ грубо искусство слова нашихъ артистокъ рядомъ съ твоимъ искусствомъ. А искусство мимики, пластики!.. Увидѣвъ тебя, я понялъ, наконецъ, значеніе Скарамуша и его геніальныя четвертичасовыя паузы!

Смѣшно сказать,—не зная языка страны твоей, страны кудрявыхъ хризантемъ и лотосовъ, плѣнительныхъ, какъ твой талантъ, я понялъ роль твою! А между тѣмъ, какъ часто за игрой нашихъ актрисъ не чуешь роли, ими воплощаемой и остаешься равнодушнымъ и безтрепетнымъ, хоть слышишь свой родной языкъ.

Ты удивительно играешь! Я видѣлъ драму «О-такэ» и мое сердце до сихъ поръ не успокоилось. Я всѣмъ и каждому разсказываю, какъ ты плѣнила меня въ этомъ образѣ служанки, которая, не чуя всей любви прекраснѣйшаго самурая къ молодой принцессѣ, одѣлась въ ея платье и вдругъ была застигнута врасплохъ. О, какъ комично-граціозно спрятала ты свое личико!.. Но онъ принесъ цвѣты

принцессѣ, ты же отвернулась. Онъ умолялъ, клялся, бранился, ты все стояла отвернувшись. И онъ ушелъ, чуть не ранивъ тебя булатомъ. А ты хохотала надъ обманутымъ вмѣстѣ съ любовникомъ-слугой, плясала и рѣзвилась съ нимъ, не чуя приближенія смерти. Но вотъ опять явился самурай. Въ послѣдній разъ онъ требуетъ отвѣта. И ты дрожала, волновалась, не зная конца шутки. Мгновеніе, и онъ убилъ тебя. Кривой кинжалъ безжалостной судьбы вонзился въ тѣло милой дѣвочки. О! какъ ты умирала! Ты тихо щебетала, будто раненая птичка... Ты такъ вздохнула, такъ взглянула дѣтскими глазами на этотъ міръ, съ которымъ разстаешься... что...

Не уѣзжай такъ скоро!.

В. В. Стрѣльская.

Пятидесятилѣтіе артистической дѣятельности...

Здѣсь невольно ставишь многоточіе... Эти слова рождаютъ столько думъ, столько удивленія передъ мощью человѣческаго организма, передъ неувядаемостью таланта и энергіи...

Пятидесятилѣтіе не службы какого-нибудь сановника, просидѣвшаго столько лѣтъ въ мягкомъ креслѣ уютнаго кабинета, не работы какого-нибудь «дѣльца», что-то подписывавшаго, щелкавшаго это время на счетахъ и катавшагося за границей. И не литературнаго труда или труда художника... Это особое пятидесятилѣтіе—непрерывной траты нервной энергіи, службы не только духомъ, но и тѣломъ.

Одинъ провинціалъ, впервые увидѣвшій на этихъ дняхъ игру Стрѣльской, былъ пораженъ, узнавъ о пятидесятилѣтіи ея артистической дѣятельности.

— Да съ какихъ же лѣтъ она стала играть?

Варвара Васильевна Стрѣльская моя хорошая знакомая.

— Ей 69 лѣтъ, замѣтилъ я авторитетно.

Мнѣ не хотѣли вѣрить. Мнѣ кажется такъ и не повѣрили. И я не удивленъ. При этой ясной читкѣ, при этомъ звонкомъ, гибкомъ голосѣ, при этой подвижности, которой могутъ позавидовать наши двадцатилѣтнія ingenues...

А между тѣмъ... 4 декабря 1838 г. артисты московскихъ театровъ уже знали о существованіи маленькой Вари Стрѣльской, дочки талантливыхъ товарищей по сценѣ Серафимы Ивановны и Василія Ивановича Старовыхъ

(Стрѣльскихъ). Окруженная заботами матери и своей крестной—знаменитой Рѣпиной, всегда въ обществѣ даровитаго отца и такихъ артистовъ, какъ Щепкинъ и Сабурова, маленькая Варя недолго ждала случая поработать на сценѣ вмѣстѣ съ «большими». 3-хъ лѣтъ и 4 мѣсяцевъ, она уже стяжала себѣ первые апплодисменты. Въ какой она тогда пьесѣ выступила, не помнятъ ни она сама, ни другіе; извѣстно только, что Щепкинъ велъ ее въ какомъ-то актѣ подъ плащомъ, какъ «мелодраматическій» плодъ запретной любви, и сцена вышла очень трогательная.

5-ти лѣтъ, В. В. уже играла Жоржетту въ драмѣ «30 лѣтъ или жизнь игрока». Потомъ въ «Уголино», одного изъ его сыновей, и каждый разъ съ успѣхомъ. 5-ти лѣтъ она была настоящей артисткой. Вы не вѣрите?—Однажды, въ пресловутомъ «Уголино», Каратыгинъ, игравшій графа Галлури, освободивъ героя отъ цѣпей, не разсчиталъ размаха и бросилъ ихъ въ ту сторону, гдѣ лежала Стрѣльская; ударъ пришелся по зубамъ; и вотъ ребенокъ, изображавшій мертваго, несмотря на ужасную боль и испугъ, не только не крикнулъ, но даже не дрогнулъ;—сцена была спасена.

Когда В. В. исполнилось 6 лѣтъ, Гедеоновъ, обратившій вниманіе на игру талантливаго ребенка, посовѣтовалъ родителямъ опредѣлить его въ петербургское театральное училище. До 13 лѣтъ она училась танцамъ и радовала публику своей миловидной внѣшностью и граціей не меньше, чѣмъ ея товарки по школѣ—знаменитыя Муравьева и Лядова (впослѣдствіи опереточная пѣвица); 13-ти лѣтъ, по желанію отца, В. В. перешла въ драматическое отдѣленіе къ Григорьеву, а затѣмъ, когда Григорьевъ ушелъ, къ Вас. Вас. Василько-Петрову. Первою ея ученической ролью, обратившей вниманіе всесильнаго тогда Пав. Степ. Федорова, была роль Дорины въ «Тартюфѣ». Судьба В. В. повидимому тогда же и рѣшилась. Еще не окончившей курса, ей дали роль Лизы изъ «Горе отъ ума» и предложили въ ней выступить на сценѣ Александринскаго театра. Но первый блинъ вышелъ комомъ: В. В.

за 2—3 дня до спектакля заболѣла оспой и вмѣсто театра очутилась въ лазаретѣ. До сихъ поръ она не можетъ забыть отчаянья, которое охватило ее тогда вмѣстѣ съ жаромъ и ознобомъ настоящей оспы. Заболѣть послѣ столькихъ репетицій, заботъ, треволненій, почти наканунѣ «великаго» дня!.. Но все обошлось благополучно, В. В. выздоровѣла, окончила училище и 13 мая 1856 г. въ «Картинкѣ съ натуры» Турбина петербургская публика обрѣла въ лицѣ Стрѣльской новую любимицу. Максимовъ послѣ этого для каждой пьесы просилъ дать Вареньку. Самойловъ прозвалъ ее «червонцемъ». Но В. В. всегда отличалась скромностью. Достаточно сказать, что когда Линская скончалась, Яблочкинъ обратился къ ней съ предложеніемъ принять всѣ ея роли, уговаривалъ ее, захваливалъ. Ничто не помогло: «я еще не умѣю этого играть», отвѣчала В. В. и наотрѣзъ отказалась. Какъ извѣстно, Линскую замѣнила Карпова и только черезъ 3 года, по выходѣ Карповой изъ труппы, В. В. согласилась играть роли Линской.

Съ 19-ти до 40 лѣтъ В. В. играла субретокъ. Коронной ея ролью была роль Лизы, которую В. В. трактовала, однако, не какъ субретку, а какъ типичную крѣпостную дѣвку.

В. В. была занята почти каждый вечеръ, а между тѣмъ ея жалованье въ продолженіе 17 лѣтъ не подымалось выше 600 руб. въ годъ. Выйдя замужъ за Льва Петровича Стуколкина, В. В. не слишкомъ угодила этимъ бракомъ начальству, имѣвшему, какъ говорится въ «Ревизорѣ», «тонкіе виды», и... 17 лѣтъ она должна была терпѣть вопіющую несправедливость. Черезъ 20 лѣтъ службы она, такимъ образомъ, получила пенсію не въ 1143 руб., какую заслуживаетъ даже послѣдняя посредственность, а только въ тысячу.

1878 г. былъ годомъ перелома въ амплуа Стрѣльской; начиная съ «Одного поля ягода», комедіи Трофимова, представленной въ этомъ году, В. В. перешла на роли пожилыхъ женщинъ и комическихъ старухъ. Мы знаемъ, какъ она играетъ эти роли... А для тѣхъ, кто этого не

знаетъ, достаточно сказать, что Островскій, поставившій для 35-лѣтняго юбилея В. В. Стрѣльской въ первый разъ «Таланты и поклонники», обнялъ ее послѣ третьяго дѣйствія, расцѣловалъ и дрожащимъ отъ слезъ голосомъ сказалъ: «ты сдѣлала все, что нужно».

Для праздника же пятидесятилѣтія ея здравствованія на сценѣ, я написалъ пьесу «Бабушка» *), въ которой безъ мудрствованій вывелъ Варвару Васильевну въ ея домашней обстановкѣ, такою, какою узналъ ее изъ ея многочисленныхъ разсказовъ. Трудно передать, съ какимъ восторженнымъ чувствомъ приняла публика Маріинскаго театра свою любимицу въ ея собственной роли. Стрѣльская играла Стрѣльскую!—это было очаровательно—просто до геніальности.

И я горжусь, что кромѣ этой авто-роли, однимъ изъ послѣднихъ артистическихъ созданій В. В. Стрѣльской была роль Манюрочки въ моей пьесѣ «Стёпикъ и Манюрочка», три года не сходившей съ репертуара Александринскаго театра благодаря превосходной игрѣ заглавной исполнительницы.

Въ краткомъ очеркѣ невозможно охватить всю дѣятельность В. В. и дать ей надлежащую оцѣнку.

Она служила вѣрой-правдой родному искусству еще при блѣдномъ свѣтѣ рампы изъ масляныхъ лампочекъ, расцвѣтъ ея таланта былъ долгое время озаряемъ скромной газовой рампою, и теперь яркій свѣтъ электрической рампы освѣщаетъ не поблекшій, усталый цвѣтокъ изжитаго дарованія, а сочный, прекрасный и свѣжій талантъ!

Хотите знать, во сколько же оцѣнивается дирекціей этотъ талантъ? Въ 5000 руб. въ годъ, только въ 5 тысячъ! Припѣвъ извѣстный: «денегъ нѣтъ».

За то охотно и щедро платитъ публика своей любовью, въ сравненіи съ которой ничто золотыя монеты.

---

*) Представлена 27 янв. 1907 г. въ Маріинскомъ театрѣ въ 50-ти лѣтній юбилей В. В. Стрѣльской.

Исполнилось пятидесятилѣтіе артистической дѣятельности В. В. Стрѣльской,—вѣрнѣе, на самомъ дѣлѣ, шестидесятишестилѣтіе!.. Этой неувядаемости таланта, этому воплощенію чистаго юмора, этой энергіи, этой художественной бодрости—поклонимся ниже, пониже, повторимъ нашей Стрѣльской отъ всего сердца слова Островскаго:

«Ты сдѣлала все, что нужно».

В. Ѳ. Коммиссаржевская и толпа.

Когда на послѣднемъ, на прощальномъ спектаклѣ Драматическаго Театра я видѣлъ Вѣру Ѳедоровну въ «Норѣ», я испытывалъ жгучее чувство невыразимой грусти и злобы. Смотрѣлъ на сцену, съ которой я сроднился, слушалъ Вѣру Ѳедоровну, которую я любилъ, какъ никого изъ современныхъ артистокъ, твердо зналъ, что это прощальный спектакль, перебиралъ въ умѣ слова прощальной рѣчи, которую я долженъ былъ сказать отъ лица труппы, и все-таки никакъ не могъ понять, не могъ примириться съ той мыслью, что этотъ Театръ, Театръ имени большой русской актрисы, Театръ, въ который она вложила всю свою душу, этотъ самый дорогой мнѣ Театръ прекратитъ свое существованіе, хотя бы временно, хотя бы только на одинъ годъ.

Но вотъ начался III-ій актъ «Норы», быть можетъ одинъ изъ лучшихъ актовъ Ибсеновской драматургіи. Нора разставалась съ Гельмеромъ. И странно!—эти слова прощанія Норы какъ будто вывели меня изъ моего тяжелаго оцѣпенѣнія. Я какъ-то сразу понялъ, что Вѣра Ѳедоровна не можетъ здѣсь остаться, должна уѣхать отъ этой публики. Послѣднія слова прощанія Норы съ близкимъ человѣкомъ—да! близкимъ и такимъ чужимъ, въ концѣ концовъ,—эти слова въ моемъ сознаніи превращались въ горькія слова къ толпѣ, которая взывала къ ней теперь съ мольбой остаться. «Мнѣ очень прискорбно, говорила Нора, вы всегда относились ко мнѣ раньше такъ дружески, такъ привѣтливо, но... я не люблю васъ больше!... и вы

никогда не любили меня. Вамъ только доставляло удоволь ствіе быть въ меня влюбленнымъ»...—«Развѣ это неправда?.. Дома, у отца, со мной обращались какъ съ маленькой куклой, здѣсь—какъ съ большой»... «Когда я теперь думаю о своемъ прошломъ, мнѣ кажется, что я жила здѣсь, какъ бѣднякъ, обязанный забавлять пріютившаго его господина». «Прощайте!.. То, что принадлежитъ мнѣ, я возьму съ собою. Отъ васъ я не желаю получать ничего—ни теперь, ни послѣ. Я не принимаю отъ чужихъ ничего». «Я оставляю васъ, такъ какъ знаю, что для меня это необходимо».

«Нора! Нора!» закричалъ Гельмеръ словно отъ имени толпы, переполнившей театръ. «Пусто!.. Нѣтъ ея»...

Она ушла. Она сказала наболѣвшую правду и ушла навсегда.—Когда послѣ финальнаго акта ей говорили длинныя и трогательныя рѣчи, она кланялась, благодарила, но ничего существеннаго не прибавила къ прощальнымъ словамъ Норы.

И какъ Нора не нашла силъ остаться хотя бы ради дѣтей, любимыхъ ею и любившихъ ее, такъ и Коммиссаржевская не могла остаться хотя бы ради той молодежи, которая дѣйствительно любила ее, не мудрствуя лукаво, любила просто, безъ всякой примѣси буржуазной сентиментальности, свойственной господамъ Гельмерамъ. Ей было слишкомъ тяжело. Имѣть общеніе съ господиномъ Гельмеромъ ради дѣтей... О! «цѣлыхъ восемь лѣтъ я терпѣла эту муку», сказала Нора-Коммиссаржевская. «Прощайте». И Нора, и Коммиссаржевская—каждая по своему, совершенно различно, но обѣ во имя высшаго блага—поступили вопреки коснымъ мнѣніямъ толпы и обѣ въ критическій моментъ не получили той поддержки, на которую имѣли право разсчитывать.

Если-бъ Вѣра Ѳедоровна, вмѣсто того, чтобы броситься въ бурное море исканій, спокойно продолжала свою работу на тихомъ берегу бытовой драмы, толпа осталась бы ей вѣрна, здоровье ея нерастраченнымъ, деньги пріумноженными.

Но она ушла изъ Александринки, она не приняла условій Малаго Театра, отреклась отъ рутины, отъ устарѣвшаго быта, разсталась со всѣмъ, что было дорого толпѣ консервативныхъ Гельмеровъ. И вмѣсто стараго, такого «вѣрнаго», понятнаго, привычнаго искусства, она вдругъ предпочла то новое, что словно жупелъ пугаетъ и смѣшитъ нечуткихъ и необразованныхъ. Ибсенъ, Метерлинкъ, Пшибышевскій, Габріель д'Аннунціо, Гуго фонъ Гофмансталь, Оскаръ Уайльдъ, Ѳедоръ Сологубъ, Александръ Блокъ и Леонидъ Андреевъ—вотъ драматурги, исканіямъ которыхъ она привѣтливо открыла врата своей сцены, отдавъ на помощь имъ свой мощный и плѣнительный талантъ. Художниками-декораторами ея душа избрала Бакста, Александра Бенуа, Добужинскаго, Денисова, Судейкина, Сапунова, Анисфельда и Калмакова, словомъ, всѣхъ тѣхъ, молодыхъ и дерзкихъ, кого толпа зоветъ упорно декадентами. Измѣнивъ старой режиссурѣ съ ея просторомъ для личныхъ прихотей актера, она отдала свой талантъ во власть тѣхъ режиссеровъ-новаторовъ, которые, худы ли они, хороши ли, но домогались новаго и создавали спектакль, проникнутый единствомъ исполненія.

Она нашла въ себѣ достаточно воли, чтобы подчинить свой геній новой дисциплинѣ, и тѣмъ явила, между прочимъ, примѣръ исключительнаго уваженія къ исканіямъ другихъ.

Всѣмъ этимъ она измѣнила толпѣ, измѣнила ея вкусамъ, привычкамъ, бросила ей дерзкій вызовъ и... была за то наказана равнодушіемъ къ ея «декадентскому» искусству.—Толпѣ некогда разбираться, кто правъ въ конечномъ результатѣ;—ея лозунгъ: «кто не съ нами, тотъ противъ насъ».

В. Ѳ. Коммиссаржевская освѣтила свѣточемъ своего таланта и освятила правдою своей души тѣ пути исканія прекраснаго, къ которымъ зоркіе изъ насъ такъ страстно и такъ непреклонно тяготѣли, задыхаясь въ пошлостяхъ натурализма.

Ея участіе въ «революціи искусства» было глубоко важно по своей авторитетности.

Вѣдь если неоперившійся новаторъ вѣщаетъ новый лозунгъ,—толпа не встрепенется, не задумается и не обратитъ вниманія, полуглухая къ дѣтской правдѣ и ребяческимъ капризамъ. И точно также, если зрѣлый мужъ, ничѣмъ себя не заявившій въ глазахъ толпы, изречетъ правду, противуположную «правдѣ» толпы,—она нисколько не смутится, принявъ парадоксальное за непремѣнно ложное, за заблужденіе въ лучшемъ случаѣ и за кривляніе—въ худшемъ.

Но здѣсь за новое искусство раздалось слово не ребенка, не неизвѣстнаго «оригинала», а знаменитой и прославленной артистки, той самой, предъ которой даже талантъ Савиной, огромный талантъ Савиной, тускнѣлъ, подчасъ терялъ свой ароматъ, казался многимъ скучнымъ, вдоль и поперекъ извѣданнымъ, а кое-кому и до смѣшного старомоднымъ.—Заговорила Вѣра Ѳедоровна Коммиссаржевская! Сама Коммиссаржевская!

О! если толпа любитъ новенькое, это не значитъ, чтобъ она прощала безнаказанно «глумленіе» надъ своимъ «истиннымъ искусствомъ». Толпа забастовала. Возникъ какой-то tacitus consensus, въ силу котораго «благоразумные» и «правовѣрные» не стали посѣщать театра новой драмы, новой режиссуры, новой сценической дисциплины. Начался какой-то нелѣпый, непонятный, возмутительный бойкотъ... Прекрасная душа несла толпѣ цвѣты своихъ стремленій...—толпа смѣялась. Свободный умъ дарилъ толпѣ свои раздумья...—толпа съ презрѣніемъ отвергла даръ. Большое сердце на глазахъ толпы точилось кровью...—толпа не тронулась,—не вѣрила, отвѣтила насмѣшкой, отвернулась... И пресса уличныхъ газетъ вмѣстѣ съ солиднымъ «Новымъ Временемъ» поддерживала этотъ черносотенный бойкотъ позорнѣйшими разсужденіями о «начинаніяхъ г-жи Коммиссаржевской». То, что писалъ о ея дѣлѣ, напримѣръ, Юрій Бѣляевъ, просто-напросто неповторимо по своей безграмотности, грубости и абсурдности. А вѣдь

извѣстно, что наша богатая «интеллигентная» публика учится музыкѣ у М. М. Иванова, литературѣ у Буренина, живописи у Кравченко и сценическому искусству у Юрія Бѣляева! «Новое Время» въ своемъ родѣ «академія изящныхъ искусствъ» для нашей буржуазіи. И вотъ эта «академія» сдѣлала, разумѣется, все возможное, чтобъ оттянуть простодушныхъ отъ театра на Офицерской въ театръ на Фонтанкѣ, гдѣ гг. Суворины отлично знаютъ, что нужно «представлять» толпѣ и какъ «представлять». О другихъ газеткахъ, гдѣ долгое время путали стилизацію со стерилизаціей, и говорить не стоитъ: имъ самъ Богъ велѣлъ.

Побѣда осталась на сторонѣ большинства: Театръ Исканій Вѣры Ѳедоровны Коммиссаржевской, несмотря на дружную работу ея сотрудниковъ, несмотря на изысканный репертуаръ, участіе лучшихъ художественныхъ силъ, творческій геній артистки и огромныя деньги, затраченныя на предпріятіе, этотъ, несмотря на всѣ свои недочеты, примѣрный въ исторіи сценическаго искусства Театръ былъ обреченъ на голодную смерть.

И она уѣхала отъ этой неблагодарной толпы, уѣхала, бросивъ ей со сцены горькія слова прекрасной и неоцѣненной Норы.

Долго и горько плакала она, разставаясь съ близкими. Вѣдь ее прогнали! ей не дали жить. Ее заставили уѣхать! Да, ее прогнали!..

Усталая, она пыталась расправить надломленныя крылья въ провинціи, но видимо терпѣніе ея было въ конецъ истощено, а силы надорваны. И быть можетъ достаточно было одной безтактной рецензіи провинціальнаго хулигана, одной какой-нибудь неловкости, случайности, чтобы она, уже измученная и затравленная, рѣшила разстаться со сценой и «театръ пересталъ ей казаться нужнымъ»...

Надо знать Коммиссаржевскую, чтобъ понять, какихъ трудовъ, какой борьбы, какой муки стоили ей слова отреченія отъ сцены.

И какъ бы боясь за силу ея воли, чрезмѣрно уступчивой

къ мольбамъ своихъ близкихъ, безжалостная въ своей мудрости и справедливости судьба послала Ангела Смерти, который подчеркнулъ слова ея отреченія черной чертой. Она умерла. Юріи Бѣляевы могутъ успокоиться: имъ ужъ не будетъ теперь досаждать своею «декадентщиной» артистка, которой они нѣкогда поклонялись, какъ богинѣ.

О, заблужденіе!—они приняли ее тогда за свою, «бытовую», безсильные угадать подъ старинной личиной новый ликъ свободнаго искусства.

Она умерла... и ничто не дрогнуло въ русскомъ театрѣ, ничто въ немъ не оборвалось. Напротивъ! ко дню ея похоронъ нашъ театръ словно пріосанился:—черезъ нѣсколько часовъ послѣ траурной процессіи премьерша Малаго театра помпезно справила свой бенефисъ, въ день похоронъ артисты веселились на балу «Сатирикона», черезъ три дня премьерша изъ премьершъ Александринки публично праздновала юбилей, а черезъ полторы недѣли въ театрѣ имени покойной, тамъ, гдѣ, мнѣ кажется, витаетъ еще скорбный духъ ея, началась разухабистая оперетка Брянскаго...

Преступная толпа!—на ея совѣсти великій, тяжкій грѣхъ! и этотъ грѣхъ не искупить ей своими грошевыми вѣнками!.. Коммиссаржевская не первая. Припомнимъ, сколькихъ при жизни не признала толпа, ее облагодѣтельствовавшихъ! сколькимъ постлала терніи!..—Поистинѣ не стоитъ жить тамъ, гдѣ смрадное дыханіе толпы гаситъ священные огни, гдѣ она равнодушно топчетъ ослиными копытами чудесные ростки творческой жизни! Поистинѣ хорошо уйти отъ толпы...

Но тѣнь Коммиссаржевской можетъ успокоиться—ея завѣты живы, а ея трагическая смерть разожгла во многихъ такой огонь, такое рвеніе, что рано или поздно она будетъ отомщена.

Актеръ въ кинематографѣ.

(Замѣтка кстати).

Я люблю кинематографъ за то *преодолѣніе смерти*, какое въ немъ скрывается. Когда я вижу большого, интереснаго артиста на кинемо-полотнѣ, я радуюсь, въ извѣстной мѣрѣ, большей радостью, чѣмъ въ театрѣ, потому что сливаю свою радость съ тѣми, кто придетъ послѣ меня, съ *будущимъ зрителемъ*, когда я буду уже давно въ спискахъ умершихъ, а артистъ на полотнѣ все еще будетъ жить и жить, восторгая, умиляя и смѣша всѣмъ тѣмъ, что есть художественно-значительнаго въ его обликѣ, движеніи, манерѣ. Моя радость въ кинематографѣ пріобрѣтаетъ *большій вселенскій интересъ*, ибо кинематографъ осязательно раздвигаетъ предѣлы *моей* вселенной во времени:— уже сейчасъ я сливаюсь чувствомъ со зрителемъ далекаго будущаго.

Конечно жаль, что такой, какъ К. Н. Варламовъ попалъ на ленту выдумки Н. Н. Брешко-Брешковскаго (есть и получше драматурги!), но то, что онъ запечатлѣлъ свой мимическій артистизмъ кинематографическимъ способомъ,— очень хорошо, и я приношу ему за то безпредѣльную благодарность отъ имени моихъ внуковъ и правнуковъ. Самъ я предпочитаю «вкушать» Варламова въ Александринскомъ театрѣ.

«Нѣмецкій актерскій союзъ запретилъ своимъ членамъ играть для кинематографовъ»,—прочелъ я въ газетахъ и удивился, что не нашелъ этой замѣтки въ хроникѣ преступленій. Ибо поистинѣ преступленіе запрещать талант-

ливымъ людямъ оставлять потомству снимки со своихъ произведеній! Сколь важны иногда бываютъ хотя бы простые фотографическіе снимки съ актеровъ «въ роляхъ», показываетъ, напримѣръ, такой эпизодъ изъ моей жизни, который положилъ начало всей моей сценической карьерѣ: совсѣмъ мальчикомъ я видѣлъ альбомъ снимковъ съ В. Н. Андреева-Бурлака въ «Запискахъ сумасшедшаго». Меня до того поразила его мимика, жесты, инсцена, что я залпомъ прочелъ «эти самыя» «Записки сумасшедшаго», Н. В. Гоголя; сталъ представлять домашнимъ à la Андреевъ-Бурлакъ понравившіяся мнѣ сцены, въ концѣ концовъ увлекся драматической игрой, заобожалъ театръ и въ результатѣ сталъ режиссеромъ.

Ей-Богу,—это *дешевая поза* возмущаться кинематографомъ. Помилуй Богъ, какіе все «сурьезные» эстеты!—молъ «гдѣ машина, тамъ насъ нѣтъ». Не вѣрю я искренности хулителей кинематографа.

Tanglefoot.

Ей надо было «перемѣнить» три трамвая,—такъ далеко она жила отъ меня.

И я ее любилъ, если только вѣрно называю чувство учителя къ «драматической» ученицѣ;—вѣдь и ангелы среди нихъ плохо дѣйствуютъ, въ концѣ концовъ, на сердце и печень, которыми мы любимъ!

Она всегда знала заданное, боялась рутины хуже огня, со слезами на глазахъ говорила про Малый, Александринскій и Левантовскій театры, куда ходила только для того, чтобъ укрѣпить свой духъ возмущенія, фанатически вѣрила въ близкую революцію нашей театральной Россіи, была начитана, граціозна и... училась у меня, что, конечно, окружало ее въ моихъ глазахъ ореоломъ мученичества.

Словомъ, я относился къ ней очень благосклонно.

И все-таки въ этотъ день я ей не далъ урока, хотя былъ дома, здоровъ, никуда не отозванъ и ясно сознавалъ, что она «перемѣнила» три трамвая, чтобъ доѣхать до меня.

На свѣтѣ бываютъ очень странныя вещи... (Это не я первый сказалъ: поэтому, надѣюсь, что всѣ со мною согласятся). Именно странныя вещи...

Положимъ, было очень жарко въ этотъ день; близилось лѣто и ужъ начался стукъ ремонта въ сосѣдней квартирѣ.

Мы проходили роль «Саломеи»... Вы, конечно, помните, какъ я два мѣсяца ставилъ эту пьесу въ театрѣ В. Ф. Коммиссаржевской, совершенно упустивъ изъ виду, на что способенъ драматургъ Пуришкевичъ изъ зависти къ лаврамъ драматурга Уайльда!

Однако, предположивъ, что именно наплывъ горькихъ думъ о судьбѣ режиссера въ Россіи заставилъ меня пропустить урокъ «Саломеи»,—вы ошибетесь. Я уже со многимъ стерпѣлся и очень многое понялъ, несмотря на свою юность и неопытность.

Какъ бы вамъ это объяснить... Причиной были мухи... И не мухи, собственно говоря, а то, чѣмъ ловятъ мухъ.

Впрочемъ настоящая причина, если серьезно вдуматься, и не въ мухахъ, и не въ липкой бумагѣ, а въ устройствѣ моего мыслительнаго аппарата.

Дѣло въ томъ, что я страдаю иногда, именно *страдаю* маніей аналогіи. (Ужъ не знаю, существуетъ ли въ психіатріи такая болѣзнь). Ну, конечно, здѣсь и жара виновата немного, и стукъ ремонта, и мухи, но... главное, все-таки, въ моей несносной психикѣ. А тутъ какъ разъ это изумительное изобрѣтеніе «Tanglefoot».

Случалось ли вамъ наблюдать такой Tanglefoot, когда въ комнатѣ много мухъ, а въ вашемъ распоряженіи много времени?

Это безусловно интересно и поучительно для любого возраста.

Есть два сорта мухъ: осмотрительныя и неосмотрительныя. Какъ и у людей, послѣднихъ большинство.

Стоитъ только развернуть гдѣ-нибудь эту липкую мерзость, какъ неосмотрительныя уже сѣли на самую середку. Нѣкоторыя покружатся еще сначала, но это такъ только, чтобъ нагулять аппетитъ или поломаться передъ другими. У самой вѣрно слюнки текутъ въ это самое время, потому что какъ дорвется до сладкаго, такъ и начнетъ объѣдаться; потомъ только замѣтитъ, что ножки подозрительно увязли. Но и замѣтивъ, не очень, говоря по правдѣ, силится освободиться; думаетъ: «вотъ подкрѣплюсь немного, а тамъ ужъ разберемъ, въ чемъ дѣло».

Дальше извѣстно, что. Наѣдается отравы до отвалу въ буквальномъ смыслѣ этого слова. Прожужжать не успѣетъ, какъ уже готова.

Другія все-таки, попавъ въ такую передрягу, сразу

убѣждаются въ своей неосмотрительности и подымаютъ вой, настолько жалобный, что хочется придти имъ на помощь. Однако, другимъ легкокрылымъ и въ голову не приходитъ, что это самый искренній плачъ; молъ «притворяются, чтобъ другіе не помѣшали! какъ будто не хватитъ на всѣхъ». И торжественно усаживаются рядомъ.

Ихъ набирается все больше и больше!

Ихъ уже не прельщаетъ ни кристаллически-чистый, небесно-голубоватый, питательный и сладкій сахаръ, ни ароматное варенье, ни здоровое мясо,—я ужъ не говорю про крошки хлѣба;—имъ нуженъ только пьяный, дурманный, липкій варъ.

И вотъ начинается печальное, забавное и страшное представленіе!

Поле смерти... Уже много труповъ. Нѣкоторыя опьянѣли, но еще не упали и уморительно кривляются. Трезвыя съ выпученными глазами машутъ бѣшено крыльями, тянутся къ выси, хотятъ пройти чрезъ мертвыя тѣла, цѣпляются, срываются... Ихъ задѣваютъ вновь прибывшія. Непомѣрная жадность, раскаяніе, тщетныя попытки, смерть! Еще смерть! и еще, и еще!.. Много маленькихъ, которыя немедленно тонутъ. Взрослыя ихъ давятъ; тупо, грубо, пьяно. Никому нѣтъ дѣла до другого,—каждому дорога своя шкура. Впрочемъ нѣкоторыя примирились съ горькой участью: спокойно угощаются со слипшимися крыльями. Слышны пронзительные выкрики. Двое дерутся;—сцѣпились лапками и медленно зарываются въ липкую муть. Кто-то отрывисто брюзжитъ, полупьяный, у дѣтскаго трупика. Со всѣхъ сторонъ жужжатъ: однѣ «на помощь», другія пьяныя пѣсни, третьи проклятья. Слетаются все новыя и новыя... Онѣ ничему не вѣрятъ. Онѣ во всемъ сами хотятъ убѣдиться. И убѣждаются, все убѣждаются, пока обманчиво—золотой листъ бумаги не превратится отъ груды черныхъ тѣлъ въ траурное покрывало, пока не засмѣется мушиный чортъ, выдумавшій эту выдумку, и не заплачетъ мушиный ангелъ, не сумѣвшій помѣшать этой чертовой выдумкѣ.

Я не знаю, нужно ли распространяться, какая аналогія при видѣ медленно чернѣющаго Tanglefoot'a можетъ придти въ голову сценическому дѣятелю театра будущаго.

А тутъ еще рядомъ ремонтъ, который черезъ полъ-часа шумной возни начинаетъ казаться безконечнымъ, какъ перестройка современнаго театра.

И было такъ душно, что все раздражало!.. А въ особенности нѣсколько мухъ, которыхъ я принялъ за брезгливыхъ и осмотрительныхъ! «Вотъ эти не попадутся!»—торжествовалъ я въ душѣ, «онѣ сразу чуятъ дрянь, сразу предвидятъ, на какое представленіе обрекъ неосторожныхъ мушиный чортъ, разложившій вездѣ, гдѣ можно, свои золотые силки!»

Въ концѣ концовъ онѣ попались...—Дурманъ былъ слишкомъ силенъ для ихъ слабыхъ головокъ, искушеніе дешевой сласти черезчуръ соблазнительно, увѣренность, что и здѣсь онѣ останутся сами собою, чрезмѣрно слѣпа.

Онѣ поступили какъ всѣ. Бѣдныя легкокрылыя, свободныя и дерзкія созданія!.. Ихъ постигла та же участь, то же умираніе, та же смерть..

И вдругъ свободный духъ моей прелестной ученицы, ея боязнь рутины, слезы возмущенья, ея брезгливость къ нашимъ сценамъ—все показалось лишь чудовищнымъ самообманомъ гордой юности. Она похорохорится, пока искушеніе дешевки не измучитъ и не сломитъ гордаго своимъ полетомъ духа. Она станетъ, какъ всѣ. Почему бы въ самомъ дѣлѣ ей не стать, какъ всѣ!.. Легко, вкусно, а дурманъ облегчитъ мученія...

Раздался звонокъ.

Я взглянулъ на часы.—Опоздала. Это прибавило горечи.

— Положимъ, ей надо было «перемѣнить» три трамвая...

Все равно.

Въ этотъ день я ей не далъ урока.

Грядущій лицедѣй.

Старые таланты сходятъ со сцены,—новые не появляются.

Исполнители Софокла и Шекспира охрипли, сгорбились, умерли;—исполнители Ибсена и Метерлинка еще безгласны, еще «на четверинкахъ», еще не родились.

Скучно. Сумеречно. Жутко. Зрительный залъ сѣрѣетъ.—Людямъ искусства здѣсь нечего дѣлать.—Они забыли дорогу въ театръ; они уже очистили первые ряды для сновбовъ, а послѣдніе для черни. Дѣла буфета поправляются. Скоро въ антрактахъ драмы опять зазвучитъ музыка, увеселительная музыка бальнаго оркестра.

И вотъ, когда, совсѣмъ измученный, я возвращаюсь изъ душнаго зала современнаго театра, еще разъ убѣдившись, что драматургія переросла актерское искусство, стала ему не подъ силу,—я долго не могу заснуть, сижу у камина, сердито тревожу кочергой тлѣющіе уголья и мечтаю...

Конечно онъ придетъ! Онъ не можетъ не придти!—Это было бы противъ исторіи, противъ справедливости, противъ соборной воли лучшихъ силъ!

И будутъ ему знаменья...—Нѣкій грандіозный драматическій театръ обратится въ постоянный кинематографъ... Лучшіе драматурги запретятъ представленіе своихъ пьесъ на сценѣ, нѣкоторые изъ нихъ сопьются, другіе приспособятъ свое творчество къ электро-біофонному способу передачи... Возродится въ чудовищныхъ размѣрахъ кукольный театръ и заклаканные глаза театраловъ обратятся

къ нему, какъ къ послѣдней надеждѣ. Два-три режиссера-фанатика повѣсятся, безсильные что-либо сдѣлать съ одними только декораціями, костюмами и театральными машинами... Старые рецензенты сломаютъ свои перья и только скрежетъ зубовный будетъ говорить о ихъ существованіи.

И тогда появится «онъ»... безъ афишъ, безъ трезвона, безъ интервью... Какъ солнцу, ему достаточно будетъ только появиться, чтобы быть замѣченнымъ.

Его тѣло будетъ прекрасно, могуче и гибко. Уже одна обнаженность этого развитого, выразительнаго тѣла, управляемаго волей совершеннаго эстета, заставитъ затаить дыханье. Жесты его будутъ столь краснорѣчивы, мимика настолько убѣдительна, что свидѣтельство Кассіодора о Квинтѣ Росціи Галлѣ, переводившемъ на языкъ рукъ всѣ рѣчи Цицерона, не станетъ больше фантастичной сказкой.

Искушенный въ силѣ сценическаго гипнотизма, онъ явитъ собой истинное чудо театральнаго преображенія, обалаганивъ мощью своего внушенія индійскаго факира!

И зазвучитъ его голосъ, осмысленно измѣнчивый, голосъ, обаятельный и тогда, когда онъ вселяетъ въ душу несказанный ужасъ.

Изъ его біографіи завистливая свора фигляровъ узнаетъ, какимъ путемъ добился этотъ человѣкъ тѣхъ почестей, которыя пристали только побѣдителю народовъ. Быть можетъ драматическимъ спортсменамъ лишь тогда впервые станетъ ясно, что только ревностное упражненіе таланта въ связи съ горячей вѣрою подвижника даетъ въ конечномъ результатѣ чудо. Я вѣрю, эта біографія повѣдуетъ о человѣкѣ, который прежде чѣмъ приняться за искусство, захотѣлъ отъ всей души узнать подробно всю его исторію, великую исторію сценическаго творчества.—Послѣдующее коренится въ предыдущемъ и надо знать въ концѣ-концовъ, что въ этомъ предыдущемъ питательный сокъ вѣчной жизни и что гангренозная жижа. Изученье же сценическаго творчества не можетъ, разумѣется, не привести этого будущаго мага лицедѣйства къ изученію психологіи толпы,

психологіи театра, психологіи творческаго воображенія. Для интуиціи всегда останется обширное поле проявленья своей силы;—не надо утомлять нашего творческаго духа созданіемъ предметовъ, которые наука кладетъ у нашихъ ногъ совсѣмъ готовыми. И это станетъ альфой и омегой будущаго лицедѣя, прилежнаго ученаго-эклектика. Въ его рукахъ оцѣнка роли, ея художественнаго, ея общественнаго значенія! Но понять роль внѣ пьесы, внѣ автора, внѣ исторіи, внѣ психологіи, понять роль, какъ членъ внѣ цѣлаго, неразрывную часть коего онъ составляетъ,—безспорный nonsens! и потому быть толкователемъ того, что чуждо духу толкователя,—отважность, на которую дерзаетъ лишь ничтожество.

Вотъ противъ этихъ-то ничтожествъ,—червей, подточившихъ могущество театра, и обратится съ манифестомъ вожделѣнный герой. Онъ созоветъ всѣхъ тѣхъ, въ комъ наряду съ талантомъ еще теплится святая вѣра въ очищающую силу «дѣйства» и, укрѣпивъ въ нихъ эту вѣру, внушитъ сознанье важности борьбы немедленной и безпощадной съ необразованностью, некультурностью, бездарностью и рутинерствомъ легіона мрази, захватившаго священные подмостки и сильнаго теперь своею сплоченностью и безстыдствомъ.

Кто развратилъ современную публику? Кто провалилъ, кто обезцѣнилъ въ глазахъ массъ выдающіяся произведенія корифеевъ драматургіи? Кто испортилъ воздухъ аудиторіи настолько, что даже и нечуткіе учителя прекраснаго убѣжали изъ нея задыхаясь, какъ отъ химической обструкціи?.. Кто допустилъ эту неслыханную въ исторіи театра пошлость современнаго репертуара? Кто рекламировалъ всѣхъ этихъ снобовъ-драматурговъ, этихъ палачей—переводчиковъ съ атрофированнымъ вкусомъ?—Современный актеръ! Да, да! современный актеръ, свински жадный до апплодисментовъ черни, актеръ—неучъ, актеръ—лѣнтяй, актеръ—комерсантъ, спекулирующій на низменныхъ инстинктахъ толпы, актеръ—пьяница, актеръ—пре-

ступникъ, умышленно или неумышленно кощунствующій въ храмѣ.

Но явится Онъ, вожделѣнный, прекрасный, могучій, святой Лицедѣй Грядущаго и стертая черта между публичнымъ домомъ, балаганомъ и священнымъ храмомъ вновь проведется черная по бѣлому.

И будутъ у него ученики, будутъ апостолы... И радостью забьется сердце ихъ, когда подобно воплотившемуся Богу, изгонитъ добрый ихъ учитель торгующихъ ихъ храма, всѣхъ тѣхъ, кто въ немъ во имя личныхъ интересовъ, а не той силы, ради которой храмъ построенъ. И повторяю,— среди этой ночи какъ солнцу ему достаточно будетъ появиться, чтобы всѣ его замѣтили и прочли утреннюю молитву.

Поистинѣ нельзя говорить объ актерѣ не задыхаясь, если знаешь достиженія театра сѣдой древности,—театра, какъ міръ на плечахъ Атласа, державшагося на актерѣ,— и потомъ бросишь жадный взглядъ на сегодняшніе подмостки.

Что далъ новаго театру современный актеръ?—Ничего. Каково его значенье въ поступательномъ движеніи драматическаго искусства? Значенье нуля. Пробивали дорогу впередъ драматурги, театральные критики, режиссеры, художники—декораторы, бутафоры, электротехники, костюмеры, машинисты, а современный актеръ не вложилъ даже той бродильной крупицы въ сокровищницу сценическаго творчества, какую вложилъ въ нее Дебюро, паяцъ—фигляръ двадцатикопѣечнаго театра во Франціи.

Среди моря бездарностей теперь способность выдается за талантъ, талантъ за геній, смышленность за интеллигентность, дѣтскій фокусъ за актъ вдохновенья, рабская копія за оригинальное творчество. Современный актеръ сбиваетъ подчасъ съ толку даже посѣдѣвшаго въ горнилѣ навыка рецензента—критика и несчастный, очутившись порой кверхъ ногами въ водоворотѣ нашей театральной неразберихи, начинаетъ судить «не съ того конца».—Лишь немногимъ, единицамъ, удается устоять на своемъ мѣстѣ,

и мнѣ кажется, что изъ всего, что за послѣднія полъ-столѣтія писалось объ актерѣ, самое значительное принадлежитъ перу Дж. Г. Люиса и Станислава Пшибышевскаго. Перваго изъ нихъ я высоко цѣню за то мужество, съ которымъ онъ уже въ 1874 году призналъ совершенное исчезновеніе художественной драмы вмѣстѣ съ Макрэди и Еленой Фоситъ, удивительными могиканами утонченнаго лицедѣйства въ Англіи (и ему нельзя не повѣрить: достаточно прочесть его ретроспективно-гипотетическій разборъ Шекспира, какъ актера, чтобы съ благоговѣніемъ поставить этого изумительнаго критика выше всякихъ похвалъ). Второго, Пшибышевскаго, я отъ всей души привѣтствую за ту яркую догму, которую, какъ путеводную звѣзду, онъ бросилъ въ темное небо нашихъ обветшалыхъ кулисъ.—«Интеллигентность, даръ ясновидѣнія, искренность и правда—три принципіальныя условія, безъ которыхъ актеръ ничто или самое большее обезьяна»,—вотъ абсолютъ Пшибышевскаго, приглашающаго актера порвать все съ традиціей, конвенансами, школой и прокладывать новыя дороги себѣ и другимъ. Разумѣется, говоря о «традиціи», онъ имѣетъ въ виду шаблонъ, не находящій оправданія въ исторіи театра, а подъ «школой» подразумѣваетъ то направленье сценическаго творчества, которое преподается на всевозможныхъ драматическихъ курсахъ или бездарностями, или невѣждами, или талантливыми рутинерами, общеніе съ которыми нерѣдко смертоносно для довѣрчивой души, живущей будущимъ.

Однако, радуясь красному флагу Пшибышевскаго, я тѣмъ не менѣе не полностью удовлетворенъ той сіяющей надписью, которая на флагѣ вышита.—Какъ апологетъ «театральности» въ смыслѣ эстетической монстраціи, театральности, какъ формы творчества новыхъ художественныхъ цѣнностей, той театральности, которая даже вдали отъ зданія театра однимъ восхитительнымъ жестомъ создаетъ въ нашемъ воображеніи прекрасные подмостки съ декораціями, т. е. претворяетъ жизнь дѣйствительности въ жизнь искусства,—я хотѣлъ бы видѣть «правду» ак-

тера не въ житейскомъ смыслѣ этого слова, а въ смыслѣ сценико-художественномъ, идеально-театральномъ, хотѣлъ бы видѣть ту условную правду его, имъ творимую, передъ которой наша жизненная правда—лишь докучныя «бредни съ этикеткой правды», лишь «давящій кошмаръ дѣйствительности», отъ котораго искусство призвано освобождать насъ легко, радостно и всенепремѣнно. Вѣдь задача сцены—обогащенье жизни, а не обиранье жизни, эстетическое упорядоченіе жизни, а не конспектное повторенье пройденнаго!

Я жду, я жду великаго артиста-Колумба новыхъ театральныхъ горизонтовъ и потому отъ всего сердца взываю: вы, отважные! поднимите же якорь и скорѣе въ открытое море сценическихъ исканій! Оснастите прочнѣе ваши корабли, запаситесь побольше терпѣніемъ и знаніемъ, тѣмъ духовнымъ провіантомъ, безъ котораго вамъ никуда не доплыть по враждебно бушующимъ волнамъ, и не забудьте какъ слѣдуетъ провѣрить вашъ эстетическій компасъ и руль, прежде чѣмъ пуститься въ многотрудное плаваніе!..

Поистинѣ пришла пора актеру прервать наконецъ этотъ затянувшійся, этотъ томительный, этотъ нелѣпо-грандіозный антрактъ въ нашей театральной жизни. Слишкомъ достаточно актеръ отдыхалъ, чтобъ не успѣть набраться новыхъ силъ для слѣдующаго акта, можетъ быть самаго интереснаго акта сценическаго творчества.

И пусть всѣ узрятъ наконецъ Героя! Онъ былъ,—онъ долженъ появиться.

Новѣйшая драматургія приготовила достаточно цѣнный матеріалъ, новѣйшая режиссура выработала достаточно сносныя mises en scene, новѣйшая теорія драматическаго искусства достаточно подготовила лучшую часть общества, прекрасные художники ужъ написали декораціи—рама готова, опытный монтеръ стоитъ на часахъ,—гряди же, гряди молодой Лицедѣй! Мы ждемъ тебя! безъ тебя сцена сиротлива и кажется неосвѣщенной. . . . .

. . . . . .

ПОСЛѢДНІЯ ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРА

Художники въ театрѣ В. Ѳ. Коммиссаржевской.

Ошибка полагать, что театральная реформа коснулась всѣхъ взаимодѣйствующихъ силъ на сценѣ—драматургіи, живописи, музыки, режиссуры, исполненія. Ничуть не бывало; кто не привыкъ себя обманывать, тотъ, съ горькимъ чувствомъ неудовлетворенности, дастъ подтвержденіе, что «новый театръ» въ его реализаціи не есть на самомъ дѣлѣ новая постройка, а лишь частичная перестройка стараго, ветхаго зданія. Достаточно сказать, что драматическое исполненіе—эта основа всякаго театра—осталось почти въ полной неприкосновенности. Смущенный временемъ актеръ, быть можетъ, и отрекся отъ дѣдовской рутины, но утверждать, что онъ ужъ творчески вступилъ на новую стезю,—значитъ работу режиссера, драматурга и художника относить за счетъ консервативнѣйшей изъ всѣхъ силъ нашей сцены. Актеръ, en masse, въ предѣлахъ своего искусства, остался непричастенъ къ новому строительству. Режиссеръ, за малымъ исключеніемъ (всѣ имена на перечетъ!), въ лучшемъ случаѣ пошелъ по стопамъ мейнингейнцевъ, въ худшемъ—остался на прежней позиціи, заодно съ актеромъ. Музыкантъ-композиторъ «новаго толку» оказалъ пока мало вліянія на структуру театральнаго представленія. Новый драматургъ предложилъ театру пьесы, хоть и революціонныя, въ смыслѣ идейномъ и частью діалогическомъ, но мало, въ сущности, отвѣчающія задачамъ «новаго театра», стремящагося стать самодовлѣющимъ искусствомъ; въ своихъ туманныхъ, большей частью «разговорныхъ», сочиненіяхъ онъ далъ, въ концѣ концовъ,

не столько новаго подлинно-сценическаго матеріала, сколько книжной литературы, литературы «для чтенія», и только литературы. Остается художникъ. Его роль въ реформѣ театра поистинѣ огромна и заслуги его до нельзя очевидны. Конечно, въ значительной долѣ, эти заслуги обусловлены режиссеромъ-реформаторомъ, обратившимся къ художнику-модернисту за помощью въ осуществленіи своихъ постановочныхъ плановъ, но, какъ ни какъ, самый творческій актъ въ реформѣ декораціонной стороны современной сцены принадлежитъ художнику всецѣло и неотъемлемо.

Другое дѣло, поскольку можетъ быть названа именно «театральной» реформа современнаго художника; вѣдь тѣ завоеванія новой живописи (импрессіонистическая манера, поэнтилизмъ, стилизаціонный методъ и пр.), которыя насъ радуютъ въ декораціяхъ послѣдняго времени, все это имѣло мѣсто, въ концѣ концовъ, создалось, привилось сначала внѣ стѣнъ театра и внѣ помышленій о театрѣ. Новый художникъ, въ подавляющемъ большинствѣ, принесъ въ театръ лишь то, что было добыто имъ для выставочнаго зала. Такіе, напр. какъ Гордонъ Крэгъ, новаторы, посвятившіе себя всецѣло сценической живописи въ широкомъ значеніи этого слова,—только нарождаются еще, образуются, еще въ будущемъ. И, разумѣется, не объ единичномъ исключеніи я хочу вести рѣчь. Всѣ же остальные художники «новаго театра» прежде всего художники сами по себѣ, а ужъ потомъ декораторы. Но, какъ бы то ни было, вступленіе на подмостки театра этихъ модернистовъ-художниковъ «самихъ по себѣ» было глубоко знаменательнымъ событіемъ въ исторіи нашей сцены. Какъ я объ этомъ ужъ писалъ, въ театрѣ публика—прежде всего зрители, а потомъ уже слушатели, и потому начало реформы нашей сцены именно со зрѣлищной стороны какъ-то сразу сдѣлало эту реформу желательно ощутимой, яркой, сразу противопоставляющей старый театръ, съ его шаблонными, испошлившимися, безвкусно-условными или грубо натуралистическими декораціями, костю-

мами и бутафоріей,—новому театру, художественно-условному, какъ всякое искусство, по праву именующее себя таковымъ.

Свободная декоративная эстетизація театральныхъ подмостковъ—дѣло совсѣмъ недавняго времени, и не только у насъ, въ Россіи, но и у нашихъ болѣе культурныхъ сосѣдей,—нѣмцевъ, отъ которыхъ мы всегда заимствовали, претворяя въ свое. «Только въ послѣднее время, заявляетъ авторитетный д-ръ К. Гагеманъ, въ техникѣ сценическихъ постановокъ, особенно въ декоративной живописи, стали понемногу отступать отъ стариннаго шаблона, поручая истиннымъ художникамъ составленіе набросковъ, обстановокъ и обращать большее вниманіе на выполненіе ихъ». Но въ то время, какъ въ Германіи и частью во Франціи, извѣстный подъемъ въ художественныхъ ремеслахъ отозвался и на сценическихъ постановкахъ, обусловивъ, какъ бы новое развѣтвленіе артистическаго ремесла,—дѣятельность художниковъ-декораторовъ,—у насъ въ Россіи, кромѣ Коровина, этого отца театральной живописи, Головина, Аллегри и двухъ-трехъ молодыхъ художниковъ новаго направленія, трудно пока назвать кого-либо подлиннымъ декораторомъ-спеціалистомъ. До послѣдняго времени наши большіе художники словно чуждались театра, словно считали ниже своего достоинства заниматься декоративнымъ искусствомъ. Если даже теперь, когда декоративный талантъ чтится наравнѣ съ талантами другихъ наименованій, нѣкоторые изъ нашихъ прославленныхъ декораторовъ, считаютъ театральное искусство проституирующимъ душу художника,—какъ же должны были относиться художники къ декоративному творчеству того недавняго времени, когда оно было сплошь въ рукахъ ремесленниковъ, вродѣ Бочарова, Шишкова, не говоря уже о Люткемейерѣ, надолго опошлившихъ вкусъ нашей нетребовательной публики. Идти въ театръ значило раньше встать передъ публикой въ рангъ выучениковъ того несчастнаго класса нашей Академіи, въ который поступали обычно отчявшіеся въ искусствѣ живописи, какъ самодовлѣющемъ искусствѣ.

Какъ извѣстно, этотъ поистинѣ ужасный классъ декоративной живописи, гдѣ профессоръ-рутинеръ внѣдрялъ въ своихъ учениковъ привычку къ сѣрой гаммѣ красокъ, къ «допотопной» планировкѣ кулисъ, къ жесткости рисунка и корпѣнію надъ незамѣтными зрителю деталями,—этотъ классъ нашей Академіи недавно упраздненъ, и лишь у Штиглица мы еще находимъ вымирающее подобіе такого класса. Но какой застой обусловливала Академія этимъ классомъ въ декоративной живописи нашего молодого, сравнительно, театра, объ этомъ трудно даже сказать достаточно исчерпывающе. «Надо ли доказывать, говоритъ художественный критикъ А. Ростиславовъ, какъ торможено художественное развитіе даже лучшей части театральной публики въѣвшейся привычкой къ шаблону, традиціонно передаваемой изъ поколѣнія въ поколѣніе? Воспитанная на декораціяхъ академической школы и, пожалуй, на еще болѣе сухихъ работахъ нѣмецкихъ декораторовъ, публика привыкла къ ненатуральной передачѣ природы и архитектуры, ей казалось, что иначе и быть не можетъ, что въ декораціяхъ не мѣсто живымъ краскамъ, живому рисунку, передачѣ цѣльнаго художественнаго впечатлѣнія, вмѣсто ненужныхъ, сухихъ, не связанныхъ между собой, деталей». И вслѣдствіе сего, разумѣется, «неудивительно, что когда появились, наконецъ, настоящія художественныя декораціи, даже натурализмъ многихъ изъ нихъ окрещивался декадентствомъ». Къ тому же, добавлю я, академическое зло предстанетъ въ глазахъ читателя еще непростительнѣе, если онъ вспомнитъ, что у насъ существовала до половины девятнадцатаго вѣка прекрасная школа безсмертнаго декоратора придворнаго театра Петра Ѳедоровича Гонзаго († 1831 г.), оставившаго намъ «въ науку», кромѣ несравненныхъ, по своей сказочной красотѣ, эскизовъ всевозможныхъ «дворцовыхъ залъ», «галлерей», «усыпальницъ» и прочихъ декоративныхъ chef d'oevr'овъ, еще и теорію въ видѣ «Eclaircissement conve nable du decorateur theatral» и «Musique des yeux». Академіи не угодно было слѣдовать въ декоративномъ искусствѣ

завѣтамъ этого колосса архитектурно-театральнаго искусства: дешевенькій шаблонъ прошедшей «современности» Германіи казался ей нужнѣе и красивѣе. И только въ позапрошломъ году Академія словно устыдилась своей отчужденности отъ того искусства, которое не могло, казалось-бы, не быть ей дорого и близко: съ семестра того года введенъ курсъ лекцій о театрахъ, съ извѣстнымъ архитекторомъ Бѣляевымъ на каѳедрѣ.

Послѣ всего сказаннаго станетъ понятной та громадная роль, которую сыгралъ въ исторіи преображенія нашего театра Савва Мамонтовъ, первый настоявшій на участіи подлинныхъ художниковъ,—и художниковъ дѣйствительно современныхъ по существу своего искусства,—въ сценическихъ постановкахъ. Сперва Мамонтовъ пошелъ, такъ сказать, лабораторнымъ путемъ, т. е. испробовалъ сначала силы приглашенныхъ имъ Полѣнова, Васнецова и другихъ художниковъ на спектакляхъ своего домашняго театра, а затѣмъ уже, послѣ успѣшныхъ опытовъ, увѣренно и смѣло обратился для постановокъ въ своемъ оперномъ театрѣ къ Врубелю и Коровину. Мнѣ лично не удалось увидѣть первыхъ Мамонтовскихъ опытовъ, что же касается свидѣтельства художественныхъ критиковъ, то мнѣнія ихъ нѣсколько расходятся. Александръ Бенуа, напримѣръ, говоритъ, что въ самомъ началѣ «это были лишь первыя безсознательныя нащупыванія, скорѣе остроумное любительство, нежели «настоящая серьезная работа», но что съ момента открытія оперы Мамонтова дѣйствительно началась «наша новая театральная эра»; однако, и въ этомъ театрѣ, хотя «постановки Мамонтова были занятны и любопытны, мѣстами красивы», но Бенуа не запомнитъ, «чтобы хоть одинъ моментъ въ поставленныхъ имъ (Мамонтовымъ) операхъ былъ выдержанъ въ томъ настроеніи, которое требовало дѣйствіе, было бы убѣдительнымъ какъ зрѣлище». Игорь Грабарь, подтверждая, что при возрожденіи нашего декораторскаго искусства, къ театру примѣнили лишь то, что всѣхъ занимало и въ живописи, признаетъ, что въ этомъ направле-

ніи были созданы новыя цѣнности, неизвѣстныя никому изъ старыхъ мастеровъ, но заявляетъ вмѣстѣ съ тѣмъ, что онъ никакъ не можетъ примириться съ тѣмъ отсутствіемъ логичности и даже «архитектурнымъ вздоромъ», которыми были преисполнены первыя попытки декоративнаго новаторства. А. Ростиславовъ же съ чувствомъ удовлетворенности утверждаетъ, что онъ видѣлъ въ Мамонтовской оперѣ «превосходныя по тому времени, ошеломлявшія своей художественностью, декораціи въ «Аидѣ», исполненныя К. Коровинымъ и Яновымъ по египетскимъ эскизамъ Полѣнова; что же касается эскизовъ декорацій и костюмовъ въ «Снѣгурочкѣ», то они «впервые сверкнули красотой неподдѣльной сказочности и историчности». Конечно, de gustibus non disputandum и ничто на свѣтѣ не налаживается сразу; однако, приведенные мной отзывы компетентныхъ критиковъ уже говорятъ, несмотря на всякія «но», о настоящемъ переворотѣ въ области сценической живописи.

Что попытка С. Мамонтова была удачна, говоритъ ужъ одно то, что наши Императорскіе театры, сначала при князѣ Волконскомъ, а затѣмъ и при Теляковскомъ, радостно ухватились за новыхъ художниковъ. Головинъ (ставлю его въ первую голову), Коровинъ, Бакстъ, Александръ Бенуа, Сѣровъ, Ап. Васнецовъ и наконецъ кн. Шервашидзе—вотъ художники, явившіе намъ всю прелесть своего дарованія на подмосткахъ нашей Императорской сцены. Смѣшно сказать, но это такъ: косная Россія вдругъ опередила въ живописномъ отношеніи театральныхъ декорацій всѣ другія страны. Вспомнимъ хотя бы неслыханный успѣхъ нашихъ художниковъ въ недавнихъ спектакляхъ Дягилевской антрепризы!—Какъ я уже писалъ, французскій патріотизмъ могъ расхваливать отечественныя декораціи, какъ красивѣйшія въ мірѣ, лишь до тѣхъ поръ, пока въ самомъ сердцѣ Франціи русская справедливость фактически не установила истины въ надлежащемъ освѣщеніи. Далѣе цѣлый рядъ новыхъ художниковъ вызволилъ свой декораторскій талантъ въ спектакляхъ

Стариннаго Театра. Рерихъ, Добужинскій, Билибинъ, Лансере, Щуко и Чемберсъ впервые выступили передъ публикой при свѣтѣ рампы лишь благодаря настойчивости учредителей Стариннаго Театра и серьезности той проблемы художественной реконструкціи, которая была предложена на разрѣшеніе этимъ «ретроспективнымъ мечтателямъ». Къ сожалѣнію, объ историческомъ значеніи этихъ подлинно-художественныхъ постановокъ Стариннаго Театра, театра, обязаннаго, какъ извѣстно, своимъ возникновеніемъ предпріимчивости и энергіи бар. Дризена, мнѣ, какъ иниціатору этихъ спектаклей и соучредителю Стариннаго Театра, говорить неудобно.

Указавъ попутно на нѣкоторое игнорированіе до сихъ поръ большихъ художниковъ, въ качествѣ декораторовъ, со стороны такихъ солидныхъ новаторовъ и настоящихъ мастеровъ сцены, какъ Станиславскій и Вл. Немировичъ-Данченко, обращусь теперь къ главному предмету настоящаго очерка—художникамъ въ Драматическомъ Театрѣ Вѣры Ѳедоровны Коммиссаржевской.

Прежде всего здѣсь необходимо отмѣтить, что въ то время, какъ театры Мамонтова, Императорскій и Стариннный въ своихъ декоративныхъ новшествахъ не пошли или не могли пойти дальше «Союза русскихъ художниковъ», т. е. той группы ихъ, которая ужъ достаточно была, такъ сказать, аппробирована на выставкахъ картинъ наиболѣе чуткими,—Театръ Коммиссаржевской, оставаясь все время театромъ исканій, дерзнулъ (это случилось при режиссурѣ Мейерхольда) пригласить въ свою декоративную мастерскую наиболѣе лѣвыхъ въ искусствѣ, наиболѣе страшныхъ для толпы художниковъ, на которыхъ, послѣ примиренія съ идеалогіей «Союза русскихъ художниковъ», толпа перенесла названье «настоящихъ декадентовъ». Словомъ, это было дерзаніе, на которое дѣйствительно могъ отважиться только такой законченно-смѣлый въ своихъ опытахъ театръ, какъ Театръ Коммиссаржевской.

Заслуга В. Ѳ. Коммиссаржевской уже въ одной этой области велика и многолика.—Ея громкая извѣстность,

ея всѣми признанный талантъ, ея искренность и добросовѣстность въ исканіяхъ новыхъ путей сценическаго творчества,—все это явилось, во первыхъ, вѣрнымъ ручательствомъ въ глазахъ толпы, что тутъ не искусственность, не экстравагантность, опережающая моду, не спекулятивная декадентщина, не оригинальничанье, а нѣчто истинно-цѣнное, навѣрно глубокое и, во всякомъ случаѣ, необходимое какъ опытъ, какъ извѣстная стадія. Во вторыхъ, заслуга чисто-практическаго характера со стороны В. Ѳ. Коммиссаржевской заключалась въ томъ, что она популяризировала путемъ сценическихъ постановокъ новую, юную, еще гонимую, живопись уже признанныхъ теперь большихъ мастеровъ кисти. Она заставила публику, чуждавшуюся выставокъ, преступно-равнодушную къ новѣйшей живописи, увидѣть эту живопись, познакомиться съ ней не мелькомъ, не кое-какъ, а по необходимости подробно, на протяженіи двухъ-трехъ часовъ сценическаго представленія. Для этой революціонной живописи В. Ѳ. Коммиссаржевская сыграла бо̀льшую роль, чѣмъ всѣ устроители выставокъ «Голубой розы», «Золотого Руна», «Вѣнка» и пр. Третья заслуга великой артистки, и заслуга, быть можетъ, наиболѣе цѣнная въ глазахъ искусства, это мудрая вѣрность принципу взаимнаго логическаго соотвѣтствія между стилемъ драматическаго произведенія и его декоративной постановкой. Она первая, среди другихъ, поняла чутьемъ, что нѣжныя откровенія Метерлинка, напримѣръ, нуждаются въ такомъ же нѣжномъ и красочно-экспрессивномъ декорумѣ, какъ и сами эти драматическія откровенія, и что даже режиссерскій геній руководителей Московскаго Художественнаго Театра не въ силахъ «дать Метерлинка» при талантливомъ, не къ мѣсту, реализмѣ Суриньянцевской живописи.

Кто же выступилъ въ ея театрѣ линейно-красочнымъ интерпретаторомъ дѣтски-мудрыхъ діалоговъ удивительнаго Метерлинка?—Денисовъ и Судейкинъ.

Денисовъ...

Если правда, что существуютъ люди, которые думаютъ

красками и линіями, то первое мѣсто среди нихъ занимаетъ Денисовъ. Чѣмъ другимъ, какъ не бесѣдой о печальной стезѣ чистыхъ душъ, можно назвать его декораціи къ «Пелеасу и Мелизандѣ» Метерлинка или «Вѣчной сказкѣ» Пшибышевскаго? Денисовъ у насъ былъ совсѣмъ неизвѣстенъ; и если теперь, сравнительно, «большая публика» его знаетъ, то своимъ знакомствомъ она обязана, главнымъ образомъ, Театру Коммисаржевской. Здѣсь впервые она могла насладиться прелестью декоративной композиціи, ради которой можно было простить многія несовершенства актерскаго исполненія. Пьесу съ декораціями Денисова можно смотрѣть нѣсколько разъ, каждый разъ находя новое очарованіе въ тихомъ говорѣ этихъ сказочныхъ узоровъ, этой странной мути красочнаго фона, этихъ цвѣтахъ, необычайныхъ въ близости другъ къ другу. Я не поклонникъ апологета Денисова—Андрея Шемшурина и его критической манеры, но охотно повторю вслѣдъ за нимъ, что право мало на свѣтѣ художниковъ, про которыхъ можно было бы сказать то же, что и про Денисова: «въ его громадныхъ полотнахъ ни одной банальности, ни одного шаблона, отъ чего такъ трудно избавиться въ компановкѣ многимъ и многимъ славнымъ. Возьмите любой рисунокъ, вездѣ васъ поразитъ то, что вы не встрѣтите ни малѣйшаго намека на пошлость. Вы можете быть недовольны рисункомъ, какъ исполненіемъ, какъ технической работой, но вы никогда не скажете, что художественная концепція В. И. Денисова заурядна»... Придавая новизнѣ въ искусствѣ, самой по себѣ, эстетическое значеніе и потому глубоко заинтересованный творчествомъ Денисова, я отправился однажды къ нему (это было въ Москвѣ въ 1908 г.) и больше трехъ часовъ разсматривалъ необозримое, на самомъ дѣлѣ, количество его эскизовъ и картинъ. Впечатлѣніе отъ его фантастики получилось настолько плѣнительное, что я вышелъ изъ его мастерской, какъ пьяный. Нужно ли говорить послѣ этого, сколь велико было мое недоумѣніе по поводу отказа «Союза русскихъ художниковъ» въ 1907 г. отъ картинъ Денисова,

присланныхъ имъ на выставку по приглашенію самого же «Союза»! «Союзъ» испугался необычайнаго художника, увидѣвъ его во весь ростъ;—театръ Коммиссаржевской оказался храбрѣе. И, будемъ справедливы,—въ «Вѣчной сказкѣ», напримѣръ, авторъ, артистка, режиссеръ и художникъ оказали другъ другу взаимныя услуги. Эта пьеса, а за нею «Пелеасъ и Мелизанда» наиболѣе удались Денисову, судя съ чисто декоративной точки зрѣнія; «Пробужденіе весны» Ведекинда было слабѣе, благодаря замысловатости режиссерской структуры спектакля, той замысловатости, которая слишкомъ ясно говоритъ о напряженности мысли, а потому и о безсиліи эстетическаго чувства. Но, какъ ни какъ, и въ «Пробужденіи весны» Денисовъ сумѣлъ доказать консервативной публикѣ, на что способна въ театрѣ настоящая живопись, насколько углубляется интересъ спектакля при художественно-декоративной трактовкѣ пьесы мастеромъ, равнымъ по силѣ съ авторомъ инсценируемаго произведенія.

Перехожу къ Судейкину.

Скажу прежде всего, что если живопись Денисова можетъ быть названа въ театрѣ бесѣдою о духѣ пьесы,—живопись Судейкина играетъ, скорѣй, роль музыкальнаго аккомпанимента. Она ничего не разсказываетъ въ «Сестрѣ Беатрисѣ», ничего не повѣствуетъ о стезѣ святой, осужденной Судьбой на любовь земную.—Она только аккомпанируетъ—эта живопись, она непремѣнно хочетъ быть нейтральной, спокойной, самое большее—нѣжнымъ эхомъ діалога. Въ «Сестрѣ Беатрисѣ» эта живопись минорно-голубая, монотонно-печальная, но свѣтлая тою особою свѣтлостью, какою преисполнено безотчетно-грустное настроеніе дѣвичьихъ душъ («Печаль моя свѣтла» поютъ нѣжныя дѣвушки на чистыхъ высотахъ солнечной Грузіи). За Судейкина не приходится такъ горячиться, какъ за Денисова;—Судейкинъ выставляетъ свои произведенія чуть не съ отроческихъ лѣтъ, публика къ нему, что называется, привыкла и если не понимаетъ его сегодняшнихъ заданій, то на то она и «публика», которой суждено понимать искус-

ство неизмѣнно заднимъ числомъ. «Въ новой манерѣ Судейкина чувствуется хорошее вліяніе Кузнецова» говоритъ Сергѣй Маковскій во второй книгѣ «Страницъ художественной критики». Не знаю ужъ, что онъ нашелъ «кузнецовскаго» въ «судейкинской» живописи.— Кузнецовъ, по моему, это трансцедентальная гримаса, Судейкинъ— простецкая дума о прошломъ; Кузнецовъ—это истонченность кошмарнаго чувства, Судейкинъ — влюбленность джентельмена въ лубокъ; Кузнецовъ—врубелевская углубленность, Судейкинъ — милая дурашность. Но главное у Судейкина музыка, всегда музыкальное настроеніе прозрачно-сумрачныхъ тоновъ. И его музыкальная голубизна костюмовъ, декорацій, тѣней грима прекрасно выражали нѣжность дѣтски-чистой исторіи о грѣшной Беатрисѣ. Судейкинскія декораціи, насколько мнѣ извѣстно, понравились и большой публикѣ; но это не доказываетъ, тѣмъ не менѣе, эстетической воспитанности въ нашемъ бѣдномъ театральномъ plebs'ѣ. Поясню фактомъ изъ жизни Театра В. Ѳ. Коммиссаржевской. Совершая турнэ по провинціи, труппа, по пріѣздѣ, утромъ, въ одинъ изъ ординарныхъ театровъ, не нашла среди декорацій ничего подходящаго для представленія, вечеромъ, черезъ нѣсколько часовъ, «Сестры Беатрисы». Уныло осмотрѣли аляповатыя дворцовыя залы, «доморощенные» сады, «великосвѣтскія гостиныя», «бѣдные павильоны» и рѣшили, что играть вечеромъ не въ чемъ. Но Мейерхольдъ не растерялся: перевернулъ задникъ обратной (нераскрашенной) стороной, стемнилъ свѣтъ, и публика осталась очень довольна этими «новыми» декораціями, найдя ихъ не только оригинальными, но и красивыми. Полагайся, послѣ этого, Судейкинъ, на вкусы публики!

Къ сожалѣнію, мнѣ нечего сказать объ Анисфельдѣ, какъ декораторѣ «Свадьбы Зобеиды», такъ какъ мнѣ не довелось увидѣть въ Театрѣ Коммиссаржевской это хрупкое дѣтище Гуго фонъ-Гофмансталя. Вообще-же полагаю, что Анисфельдъ, какъ тонкій, искренній, хотя подчасъ разсудочно-холодноватый, но неизмѣнно «Божьей милостью»

художникъ, является желаннымъ другомъ всякаго театра, ищущаго новыхъ цѣнностей.

Онъ еще очень молодъ Анисфельдъ, но это скорѣй плюсъ для Театра Исканій. Вотъ Коленда, которому были поручены «Въ городѣ» Юшкевича и «Чудо Св. Антонія» Метерлинка,—тотъ старше, опытнѣе Анисфельда, но на его взрослости и на его опытѣ лежитъ проклятіе рутины. Онъ несомнѣнно даровитъ, этотъ Коленда, и, кажется, теперь онъ страстно борется съ мертвящею условностью, но несомнѣнно, что при постановкахъ «Въ городѣ» и «Чуда Св. Антонія» онъ не нашелъ еще среди обломковъ стараго шаблона, загромоздившихъ входы-выходы его души, Себя свободнаго и сильнаго. Не удалось ему сказать живого слова на подмосткахъ театра В. Ѳ. Коммиссаржевской. И «Въ городѣ», и «Чудо Св. Антонія» вышли у Коленды лишь приличными. И это только потому, что никому не проходитъ безслѣдно рабство въ молодые годы.

Теперь о покойномъ Н. Сапуновѣ и его изумительныхъ, по свѣжести, смѣлости и талантливости, декоративныхъ постановкахъ «Гедды Габлеръ» Ибсена и «Балаганчика» А. Блока! Собственно говоря, разсказать про красоту театральной живописи Сапунова такъ, чтобы не видѣвшіе ея почувствовали ея обаянье, совершенно немыслимо. Какъ передать эти яркія, сочныя краски, эти диковинные мазки, эту размашистость письма, эту находчивость въ подысканіи доминирующаго тона, эти очаровательные парадоксы въ близкихъ сочетаніяхъ несочетавшагося раньше, эту мудрую точность въ выясненіи существеннаго, а главное этотъ темпераментъ, темпераментъ прирожденнаго декоратора!.. Не только въ театральной живописи, но и въ станковой Сапуновъ прежде всего декораторъ; возьмите его чудовищно-яркіе букеты цвѣтовъ, его «Гортензіи», пріобрѣтенные Третьяковской Галлереей, его неистовую «Карусель»,—что-жъ это, въ самомъ дѣлѣ, какъ не декоративное прежде всего!.. Съ «Гедды Габлеръ», поставленной въ день открытія Театра Коммиссаржевской на Офицерской ул., и начался, собственно говоря, новый

переворотъ въ декоративномъ искусствѣ русской сцены: имя этому перевороту—стилизація. Расцвѣтши къ тому времени пышнымъ цвѣтомъ въ живописи, литературѣ и прикладномъ искусствѣ Запада, этотъ жупелъ современнаго буржуа—стилизація—захватила, наконецъ, и театральные подмостки. Въ «Геддѣ Габлеръ» русская публика, въ первый разъ, увидѣла, что представляетъ собой стилизація въ сценическомъ творчествѣ вообще, а главное—въ декоративной постановкѣ пьесы. И надо радоваться, что первый опытъ ознакомленія нашей косной публики съ этимъ «преодолѣніемъ натурализма», которому ужъ не было пути другого, кромѣ фотографическаго протокола,—что этотъ важный опытъ въ исторіи театральной живописи выпалъ на долю Сапунова. Можно спорить о томъ, поскольку умѣстно было нѣсколько экстравагантное упрощеніе комнаты Гедды, и эти мѣха, и этотъ бѣлый рояль, и даже весь пріемъ чрезмѣрно крайней, по суровости абстракціи, схематизаціи; можно не соглашаться съ «этимъ» именно пониманіемъ міра Гедды, досадовать на неуютность обстановки и пр. и пр.,—но трудно не признать, что замыселъ такого упрощенія, такого отрѣшенія отъ развлекающихъ случайныхъ мелочей, былъ вѣренъ въ принципѣ и выполненъ послѣдовательно, подлинно-художественно и, если недостаточно тактично, то ужъ во всякомъ случаѣ красиво. Значенье Сапунова въ театральной живописи несомнѣнно большое: онъ первый своими декораціями сказалъ публикѣ громко и ясно «смерть быту». То, что онъ предъявилъ публикѣ въ «Балаганчикѣ» А. Блока, было лишь талантливымъ продолженіемъ начатаго, внѣ всякихъ компромиссовъ, и, между прочимъ, лишнимъ доказательствомъ того парадоксальнаго для многихъ положенія, что тонкая душа художника являетъ эстетизмъ и въ сферѣ нарочитой грубости.

Послѣ красочной стихійности Сапунова, его изысканной изобрѣтательности и техники, почти не знающей соперницъ, какъ-то неловко подойти къ Евсѣеву и его робкимъ выдумкамъ. Поистинѣ, если прилично говорить о

заблужденіяхъ великихъ людей, нельзя не указать на слишкомъ спѣшное рѣшеніе В. Ѳ. Коммиссаржевской привлечь изъ Парижа въ Петербургъ, и притомъ на мѣсячное жалованье въ ея театрѣ, художника Евсѣева. Я нисколько не желаю умалять таланта этого живописца, я очень люблю его графику, кое-что изъ его красочныхъ произведеній мнѣ тоже нравится, но ничего глубокаго, ничего оригинальнаго и творчески-волнующаго я не нашелъ въ декоративномъ мастерствѣ Евсѣева. Диллетантизмъ, завистливое, непродуманное подражанье модному, маленькій навыкъ, претенціозность и, вмѣстѣ съ тѣмъ, безпомощность рисунка,—все это вмѣстѣ достаточно невыгодно отличало его работы отъ созданій другихъ художниковъ, подвизавшихся въ декоративной мастерской этого поистинѣ историческаго теперь театра. И тѣмъ не менѣе,—отдаю должную справедливость таланту Евсѣева,—многое въ его творчествѣ оказалось удачнымъ, свѣжимъ и безспорно красивымъ. Таковы, напримѣръ, картинки «Пелеаса и Мелизанды», заново поставленныя во время Московскихъ гастролей. Конечно здѣсь не было поражающей новизны Денисовской кисти, такъ хитро освѣтившей замыселъ Метерлинка, но, несмотря на это, миніатюры Евсѣева все-же были не банальны, многое въ нихъ было, что называется, «вкусно», а главное тутъ была своя собственная продуманность, тщательность исполненія и, въ концѣ концовъ, достигнуто требуемое настроеніе. Совсѣмъ не удался Евсѣеву «Ванька—ключникъ и пажъ Жеанъ» Ѳ. Сологуба, блѣдной и неинтересной вышла «Госпожа Смерть» Рашильда, компилятивною стряпней «Царица Мая», пастораль Глюка, зато «Флорентинская трагедія» О. Уайльда вышла превосходно: сочно, смѣло, колористично. Странный художникъ этотъ Евсѣевъ! чѣмъ больше думаешь о его промахахъ, тѣмъ болѣе загадочными представляются его успѣхи. Одно только несомнѣнно (теперь онъ, кажется, преуспѣваетъ), это то, что не Евсѣевъ «дѣлалъ» Театръ, а Театръ «дѣлалъ» Евсѣева.

Покончивъ съ этимъ «труднымъ» художникомъ, радо-

стно обращаюсь къ удивительному Калмакову, къ этому «единственному въ своемъ родѣ», для котораго законъ не писанъ, но кто самъ себѣ творитъ законы, и законы чудесные. Еще разъ приходится посѣтовать на «Союзъ русскихъ художниковъ», пригласившій къ себѣ Калмакова лишь послѣ того, какъ я рекомендовалъ его В. Ѳ. Коммиссаржевской для своей постановки «Саломеи». Вѣра Ѳедоровна пришла въ настоящее восхищеніе, увидѣвъ Калмаковскіе эскизы. Да и трудно было остаться равнодушнымъ передъ этими рисунками, словно приподымавшими своими необычайными линіями завѣсы какого-то новаго міра. Въ «Саломеѣ» Калмакова, какъ и въ «Саломеѣ» Уайльда все художественно преувеличено, все раздуто творческимъ геніемъ, все подчеркнуто и очерчено наперекоръ блѣднымъ, по необходимости, контурамъ жизни. Что туманитъ, что неинтересно, было выброшено съ изумительною смѣлостью, выброшено нарочно, чтобъ гипербола оставшагося выиграла до невѣроятности. Какъ разсказать объ его «Саломеѣ»?.. Видали ли вы страшные сны, когда предметы самые простые, обыденные, вдругъ раскрываютъ передъ вами свою душу и мучатъ васъ диковиннымъ сцѣпленіемъ и, ужасая, очаровываютъ невиданною красотою? Такое-жъ сладостно мучительное чувство возбуждали декораціи и типы «Саломеи» Калмакова. Онъ понялъ Уайльда, говорившаго, что «ни одинъ великій художникъ не видитъ вещи такими, какими онѣ являются въ дѣйствительности, ибо въ противномъ случаѣ онъ пересталъ бы быть художникомъ», далѣе, что «искусство—лишь одна изъ формъ преувеличенія» и, наконецъ, что «сходство искусства съ видимымъ міромъ не играетъ никакой роли при его оцѣнкѣ и что оно должно быть скорѣе его покрываломъ, чѣмъ его отраженіемъ...—все, что случается въ дѣйствительности не имѣетъ никакой цѣны для художника». И поистинѣ, Калмаковъ—художникъ уайльдовскаго толку. Тотъ антуражъ, который онъ создалъ для «Царевны»—лучшее тому доказательство. Всѣмъ сердцемъ пріявъ заданіе режиссуры, онъ выполнилъ его выше похвалъ и «далъ»

въ «Саломеѣ» тотъ своеобразный стиль синтетическаго характера, какимъ является настоящій «уайльдовскій стиль»; здѣсь была и изощренная дѣланность «рококо», и чарующая лаконичность «Эллады», и пряная цвѣтистость востока, и утонченная обходительность «Louis XVI», и чисто-модернистическая диковинность, и, наконецъ, то непередаваемое, что я бы назвалъ «Уайльдовской дерзостью». Тотъ, кто былъ на генеральной репетиціи «Царевны» (Саломеи,—запрещенной, какъ извѣстно, въ день спектакля), тотъ врядъ ли безъ трепета вспоминаетъ Калмаковскій гротескъ гармонически-смѣшаннаго стиля, этотъ каменный сфинксообразный ликъ Иродіады съ волосами Медузы подъ голубою пудрой, этотъ звѣриный образъ Ирода, золотые волосы совсѣмъ розовой царевны, зеленоватое тѣло Пророка, какъ бы флоресцирующее святостью, сладострастный изломъ нѣжнаго, какъ у ребенка, тѣльца сирійца, красный квадратъ лица Тигеллина подъ ложно-классическимъ плюмажемъ нестерпимо-сіяющаго шлема и, наконецъ, ярко-красныя руки и ноги чернаго, какъ ночь, палача Наамана.

Смѣло и безусловно артистично были созданы декораціи и костюмы къ «Чернымъ маскамъ» Л. Андреева. Но тутъ не было ни того задора, ни того великолѣпнаго «безумія», которыя такъ рѣзко, разъ и навсегда, отличаютъ Калмакова отъ другихъ художниковъ. Положимъ, оно и не мудрено: не успѣлъ онъ, что называется «отойти» отъ «Саломеи», какъ сейчасъ же, благодаря ея запрету, долженъ былъ приняться за «Черныя маски», чтобы закончить работу (и какую сложную работу!) меньше чѣмъ въ мѣсяцъ. Удивителенъ, невѣроятенъ Калмаковъ въ быстротѣ своего творчества. Но и онъ знаетъ утомленіе и слѣдствіе его—повторяемость. По крайней мѣрѣ, только ею можно объяснить себѣ сдержанность фантазіи въ его третьей декоративной постановкѣ—«Юдифи» Ф. Геббеля. Ему было отъ чего устать: одновременно съ работой надъ «Юдифью» онъ долженъ былъ заканчивать эскизы декорацій къ несчастному «Анатэмѣ» для театра Леванта. Но достаточно

было одной «Саломеи», чтобъ получить сейчасъ же почетное приглашеніе участвовать и въ «Салонѣ» С. Маковскаго и въ «Союзѣ русскихъ художниковъ».

Мнѣ остается сказать еще о двухъ художникахъ, участвовавшихъ въ исканіяхъ Театра В. Ѳ. Коммиссаржевской: о Добужинскомъ и Александрѣ Бенуа. Первому принадлежатъ декораціи къ «Бѣсовскому дѣйству» Алексѣя Ремизова и «Франческѣ да Римини» Г. д'Аннунціо, второму—«Праматерь» Грильпарцера. Здѣсь будетъ кстати привести очень удачное сравненіе обоихъ художниковъ, сдѣланное Конст. Эрбергомъ въ одной изъ его рецензій о выставкѣ «Союза». «Основной моментъ, говоритъ онъ, въ творчествѣ Добужинскаго лирическій, тогда какъ у Александра Бенуа преобладаетъ принципъ эпическій. То, что у Бенуа торжественно, у Добужинскаго интимно. Вмѣстѣ съ тѣмъ, при внѣшней нервности манеры, Бенуа все-же эпично спокоенъ, Добужинскій же, наоборотъ, на первый взглядъ какъ будто холоденъ, сухъ, даже скупъ во внѣшнемъ проявленіи своихъ реминесценцій, но въ сущности это не холодность и сухость, но сдержанность, не скупость, а художественная расчетливость... Насколько Добужинскій рецептивенъ и лиричень, настолько Александръ Бенуа активенъ и эпиченъ. Первый съ увлеченіемъ даетъ себя увлечь воспоминаніямъ милаго ему прошлаго, второй съ неменьшимъ увлеченіемъ подчиняетъ себѣ эти воспоминанія и творитъ не только съ увлеченіемъ, но съ заражающей увлекательностью одареннаго человѣка и тонкаго художника». Въ области же сценической живописи, добавлю я, разница между этими художниками еще больше, еще рѣзче. И это по той простой причинѣ, что Добужинскій въ этой области еще совсѣмъ новичекъ, тогда какъ Александръ Бенуа настоящій театральный maître, и притомъ maître съ такимъ исключительнымъ знаньемъ, вкусомъ, талантомъ и темпераментомъ сценическаго дѣятеля, котораго, будь я завтра назначенъ директоромъ Императорскихъ Театровъ, послѣ-завтра же пригласилъ бы къ себѣ режиссеромъ—консультантомъ.

Болѣе «Франчески» удалось Добужинскому «Бѣсовское дѣйство». Въ послѣднемъ чувствовалась увѣренность, тонкій вкусъ въ обращеніи съ русскимъ лубкомъ, яркость фантазіи. Во «Франческѣ» же, болѣе сложной и капризной въ обстановочномъ отношеніи, Добужинскому, неопытному и медлительному въ сферѣ театральнаго творчества, помѣшала, какъ мнѣ кажется, именно спѣшка въ работѣ. Кромѣ того, какъ вѣрно замѣтилъ тотъ же Конст. Эрбергъ, постановка «Франчески» была больше продумана и проштудирована, чѣмъ прочувствована: «эпическій моментъ вытѣснилъ здѣсь лирику,—родную сферу Добужинскаго».

Декораціи Александра Бенуа къ «Праматери» могутъ быть охарактеризованы лишь однимъ словомъ:—великолѣпіе. Правда, въ этихъ декораціяхъ не было той демонстративной новизны, какую привыкла публика ожидать въ Театрѣ Коммиссаржевской, той новизны, которая сразу обусловливаетъ новую школу и здѣсь же дѣлитъ зрителей на фанатиковъ-друзей и непримиримыхъ враговъ, но зато здѣсь была новизна, не менѣе импонирующая:—новизна въ завершенности декоративной структуры, въ томъ артистичномъ мастерствѣ сценическаго письма, которое обезпечиваетъ пьесѣ чаемое драматургомъ дѣйство.

Въ ушахъ моихъ до сихъ поръ звучатъ тѣ благодарственные апплодисменты, какими разразилась растроганная публика при поднятіи занавѣса передъ четвертой картиной «Праматери». Какая радость чувствовать, что твой восторгъ передъ созданіемъ таланта раздѣляется цѣлой массой другихъ, чужихъ, но чужихъ лишь за минуту до сліянія съ тобою въ одно настроеніе, въ одну думу, въ одно чувство.

Театральный темпераментъ,—вотъ первый залогъ вѣрнаго успѣха художника на сценѣ. Сценическая интеллигентность, знаніе законовъ театральной перспективы.—вотъ второй залогъ успѣха декоратора.

«Казалось бы,—говоритъ Александръ Бенуа въ одномъ изъ своихъ «Художественныхъ писемъ»,—такъ ясно, что художники должны быть близкими къ театру, а что театръ

прямо не можетъ обойтись безъ нихъ; такъ важно, чтобы здѣсь произошло слитіе искусствъ; казалось бы, что нужно видѣть нѣчто очень большое и прекрасное въ томъ новомъ явленіи, что художники какъ то подошли къ театру и, за послѣднее время занялись имъ. Казалось бы, что все это не можетъ вызвать споровъ... А между тѣмъ, получилось нѣчто совсѣмъ обратное... какой то Бедламъ, отъ котораго публика въ ужасѣ, который деморализуетъ исполнителей и мало по малу попираетъ всякую школу, всякую сценическую технику»...

Здѣсь сгущены краски правды, но сама она налицо. Бедламъ не Бедламъ, а неразбериха въ отношеніяхъ творчества художника къ творчеству режиссера и актера изрядная. Разумѣется, еслибы всѣ художники, приглашенные въ театръ, были столь же освѣдомлены въ искусствѣ театра, какъ Александръ Бенуа, ни о какомъ «Бедламѣ» и рѣчи не было-бъ. Но дѣло въ томъ, что тяготѣніе людей, еще вчера сидѣвшихъ надъ крошечными акварелями, къ гигантскому масштабу, къ стоаршиннымъ холстамъ, многіе художники, и первый среди нихъ Игорь Грабарь, объясняютъ «пробуждающейся тоскою по фрескѣ». «Театръ, заявляетъ Грабарь («Вѣсы № 4, 1908 г.), единственная область, въ которой художникъ, мечтающій о большомъ праздникѣ для глазъ, можетъ найти исходъ своей тоскѣ по фрескѣ». Никто не станетъ спорить, что «тоска по фрескѣ»—благородная тоска и должна, въ концѣ концовъ, найти надлежащій исходъ; но если режиссеръ или актеръ заподозритъ, что художникъ, дѣйствительно, явился въ театръ не во имя чудеснаго сценизма—плода сліянныхъ искусствъ, а просто потому, что его соблазнили «стоаршинные холсты»,—не ждите добрыхъ результатовъ отъ ихъ совмѣстной работы. Какъ я ужъ говорилъ въ своей статьѣ «Режиссеръ и декораторъ» (см. Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ № 1, 1909 г.), почетное положеніе режиссера—созданіе послѣдняго времени; положеніе же признаннаго художника почетно внѣ спора на протяженіи вѣковъ. И вотъ, когда, на первыхъ порахъ, такой признан-

ный художникъ являлся въ театръ утишить свою тоску по фрескѣ, онъ встрѣчалъ обыкновенно преступно-любезный пріемъ со стороны режиссера. Честь, которую оказывалъ такой художникъ театру, довѣріе къ его артистическому вкусу и умѣнью, наконецъ, очень скромная роль режиссера,—все это вмѣстѣ обусловливало нерѣдко декораціи, стоаршинные холсты которыхъ оказывались саванами и для авторовъ, и для актеровъ, и для режиссеровъ. Будемъ справедливы,—режиссеры не безъ основанія досадуютъ на художниковъ, берущихся за декораціи, не обладая знаніемъ законовъ театра и сценическимъ темпераментомъ. Но, разумѣется, не менѣе правы и художники въ своемъ негодованіи на режиссеровъ, необразованныхъ въ той области, въ которой они мнятъ себя хозяевами. (Вспомнимъ поучительный примѣръ—отказъ Бёклина сдѣлать декораціи для Вагнера, предъявившаго ему требованія, художественно невыполнимыя по мнѣнію Бёклина!) Платформа соглашенія между режиссеромъ и декораторомъ можетъ имѣть мѣсто лишь при освѣдомленности одного въ искусствѣ другого. Пока же проблема ихъ взаимоотношеній (говорю не объ исключеніяхъ) виситъ въ воздухѣ нашихъ новыхъ кулисъ во всей неприглядности своей неразрѣшенности. Да оно и не мудрено: совмѣстное творчество режиссера новой формаціи и настоящаго художника—дѣло совсѣмъ недавнихъ дней; и если даже такіе старые вопросы, какъ отношеніе режиссера къ актеру или автору до сихъ поръ остались in pendente, то что же удивительнаго, если платформа соглашенія режиссерско-художественнаго еще не найдена, еще едва намѣчается. Не всегда и не во всѣхъ областяхъ можно форсировать событія; это такая же истина, какъ и признанье Александра Бенуа, что, чтобы тамъ ни было, а «нужно видѣть нѣчто очень большое и прекрасное въ томъ новомъ явленіи, что художники какъ то подошли къ театру и за послѣднее время занялись имъ». Принесемъ же, пока, имъ благодарность хотя бы за это!

Кажется, я никого не забылъ,—упомянулъ заслуги

каждаго изъ этихъ славныхъ творцовъ новаго декоративнаго лика въ знаменитомъ театрѣ знаменитой артистки.

Обзоръ оконченъ...

Намъ остается теперь лишь опустить занавѣсъ,—чудесный занавѣсъ вдохновенной кисти Бакста,—опустить тихо, безшумно, какъ это принято послѣ настоящей трагедіи.

Передъ нами Элизіумъ, воспѣтый Виргиліемъ!—здѣсь вѣчно-зеленые лѣса, поля покрыты роскошными жатвами, воздухъ чистъ и чудесно-прозраченъ. Нѣжныя тѣни читаютъ» стихи, упражняются въ играхъ, подъ сѣнью лавровыхъ деревьевъ лежатъ и прислушиваются къ лирѣ Орфея и журчанью источниковъ. Сюда не долетаетъ суровый гомонъ жизни. Здѣсь не вянутъ цвѣты, едва распустившись. Здѣсь вѣчное блаженство, которымъ наслаждаются лишь воины, израненные въ битвахъ, жрецы, всю жизнь хранившіе святость, поэты, беззавѣтно преданные богу Аполлону, всѣ тѣ, кто чрезъ искусство облагораживалъ людей и чьи благодѣянія оставили по себѣ память. На всѣхъ ихъ бѣлоснѣжныя повязки безгрѣшныхъ.

Теперь, когда я вспоминаю этотъ занавѣсъ, занавѣсъ, который своей красивою манерой условнаго изображенія такъ настораживалъ всѣхъ къ новому искусству, занавѣсъ, который подымался, чтобы явить уставшимъ по прекрасномъ прекраснѣйшій талантъ незамѣнимой артистки, занавѣсъ, который никогда уже больше для нея не подымется,—этотъ занавѣсъ пріобрѣтаетъ теперь новое, совсѣмъ иное, непредвидѣнное самимъ художникомъ, символическое значенье...

Мы объ этомъ не думали раньше, мы этого не предчувствовали. Знали только, что въ театрѣ два занавѣса: одинъ—«сукна», а другой, прозванный за кулисами «Бакстомъ». Такъ и говорили всѣ, отъ режиссера до послѣдняго статиста,—«Бакстъ пошелъ», что означало: подымается первый занавѣсъ. «Бакстъ пошелъ» было магическимъ словомъ;—какъ только раздавалось это слово, шумъ за кулисами смолкалъ, всѣ занимали должныя мѣста, спѣшно

оправляли складки одежды, творчески настраивались, перевоплощались...

Словно вчера я слышалъ этотъ длинный третій звонокъ и отрывистую рѣчь помощника режиссера: «Бакстъ пошелъ!.. Тише!.. На мѣста!.. Скорѣе, пожалуйста!.. Посторонитесь! дорогу!—Вѣра Ѳедоровна идетъ»...

О наготѣ на сценѣ.

Съ древнѣйшихъ временъ у всѣхъ народовъ нагое человѣческое тѣло считается совершеннѣйшимъ выраженіемъ мірской красоты.

Красота искусства возникла позже.

Красота религіи, стало быть и добродѣтели, равнымъ образомъ осознана позже.

О природѣ внѣ человѣческаго тѣла, о пейзажѣ, нечего и говорить:—только послѣ смерти Соломона Рюиздаля, а еще вѣрнѣе—со временъ Жанъ-Жака Руссо, стали относить «видъ природы» къ категоріи красоты и еще M-me de Staël находила Швейцарскія горы отвратительно—уродливыми.

Тѣло-же человѣка было, есть и будетъ прекраснымъ.

Для живописца это радость неподражаемыхъ красокъ и радость рисунка, вѣчно новаго, соблазнительнаго и непрестанно взывающаго къ творческому духу, безсильному въ конечномъ результатѣ запечатлѣть этотъ непостоянный узоръ божественныхъ линій.

Для скульптора—это подлинный предметъ его искусства, суроваго тюремщика по отношенію къ нѣжнѣйшему рельефу въ природѣ.

Для архитектора—это прекраснѣйшая изъ построекъ міра, достойная обитель царственнаго духа.

Для музыканта—это очарованье первозданной ритмики, вызвавшей на свѣтъ своей гармоніей танцовальную пѣсню—колыбель современной музыки.

Для поэта—это волшебный выразитель лирики, неуло-

вимой грубыми словами, какъ-бы искусна ни была ихъ сѣть.

И наконецъ для человѣка, для всякаго изъ насъ,—это твореньe рукъ Божьихъ, рукъ искуснѣйшаго живописца, скульптора, архитектора, музыканта и поэта.

Есть-ли на свѣтѣ такая одежда, которая была-бъ достойна облечь это тѣло—плодъ Божественнаго творчества?

— Конечно, нѣтъ; ея не можетъ быть.

Не родился еще такой Тедески, такой Вортъ, которому удалось бы найти и матеріалъ, и форму, равнодостойные матеріалу и формѣ человѣческаго тѣла.

Кожа убитыхъ животныхъ, ихъ перья, шерсть, шелкъ, травы земли, ленъ, конопля, минералы земные, металлы,—все это годно служить лишь защитой, а не украшеніемъ безподобнаго тѣла.

Нельзя украсить менѣе прекраснымъ болѣе прекрасное.

Это только кажется возможнымъ.

Это лишь модистки и сапожники воображаютъ, что ихъ творенія эстетичнѣе божественныхъ. Но вѣдь потому-то они и не люди въ высокомъ значеніи этого слова, а только «модистки» и «сапожники».

Люди, настоящіе, неизвращенные, неизмельчавшіе, а большіе люди,—они всегда понимали, что, если существуютъ боги, то они несомнѣнно ходятъ голыми, правильнѣе—нагими, и создавали посему ихъ подобія въ видѣ обнажныхъ прекрасныхъ фигуръ.

И не только боговъ, но и то, что хотѣли представить отвлеченно, въ идеализаціи, стало быть въ порядкѣ высшемъ, чѣмъ частное, конкретное, тоже самое рисовали, лѣпили или воспѣвали его въ видѣ обнаженнаго существа. Инстинктъ подсказывалъ, что нѣтъ ничего краше наготы человѣческаго тѣла, что дальше этого предѣла некуда и идти въ домоганіи прекраснаго, значительнаго, импонирующаго всѣмъ и каждому; что одежда ужъ относится къ акцидентальному, неважному, ненужному, когда порывъ направленъ къ эссенціальному.

Аллегорическая фигура, выражающая идею добра,

юности, силы, генія, непремѣнно нагая; иначе не должно быть, иначе это трусливая дань мѣщанской условности, вывертъ, глупость, недомысліе или безвкусица, потому что противно нашему естественному представленію о величайше-прекрасномъ, божественно-прекрасномъ.

Отсюда понятенъ кажущійся страннымъ обычай средневѣковья, да и болѣе поздняго времени, посылать на встрѣчу героямъ, рыцарямъ и королямъ совсѣмъ раздѣтыхъ дѣвушекъ въ расцвѣтѣ ихъ дѣвичьихъ формъ. Граждане убирали дома флагами, стлали дорогіе ковры, посыпали землю цвѣтами и рѣдкими растеніями, тратились на пиршественные дары, сочиняли хорошія пѣсни и рѣчи герою, выходили на украшенные стогны въ вѣрноподданническомъ порядкѣ кланялись, кричали благодарности, благословенія и восхваленія,—но всего этого было мало людямъ, чтобы полностью излить свою признательность. И вотъ суровые, религіозно-фанатичные бюргеры находятъ обязательнымъ для полноты картины ихъ усердья раздѣть въ честь милаго героя своихъ любимыхъ дочерей, поручивъ имъ рѣзвиться въ этомъ необычномъ видѣ вокругъ его боевого коня. Большаго нельзя ужъ дать, не выдумать, не сотворить!—они дарили взору героя ихъ послѣднее сокровище: нагую прелесть дѣвичьихъ тѣлъ.

Но рядомъ съ религіозно-эстетическимъ отношеніемъ, или вмѣсто него, или вслѣдъ за нимъ, нагота человѣческаго тѣла (на сей разъ правильнѣе—голизна) вызываетъ еще въ людяхъ другое отношеніе, отношеніе пола къ полу, вожделѣніе. Именно вожделѣніе, но не развратъ, что надо твердо помнить, трезво различая естественную, здоровую похоть, безъ которой, какъ мы знаемъ, не было-бъ продолженія человѣческаго рода, отъ искусственнаго возбужденія, ведущаго за собой хронически гиперстэзію полового чувства, развратъ сначала плотскій, а за нимъ духовный, обусловливающій въ конечномъ результатѣ вымираніе человѣческаго рода.

Цѣломудренные спартанцы занимались гимнастикой совмѣстно съ дѣвушками, нагими, какъ и они.

Дикіе народы, обычно—нагіе, равнымъ образомъ не знаютъ разврата вплоть до нашествія европейскихъ культуртрегеровъ съ ихъ лицемѣрной реформой костюма [1]).

Это съ одной стороны.

Съ другой—взгляните на самую костюмную націю—Францію и вспомните причины, побудившія Эмиля Золя написать свое знаменитое «Fecondite».

Внѣ сомнѣнія,—костюмъ въ значительной степени причина разврата, такъ какъ, вызывая искусственное половое возбужденіе, онъ даетъ возможность, такъ сказать, эротической интриги. Вѣдь маскированное,—все равно лицо, тѣло, конечности,—не можетъ психологически не вызвать «интриги» у самаго равнодушнаго человѣка!

Климатическія условія—это само собой, это сюда не относится, потому что рѣчь идетъ о происхожденіи костюма тамъ, гдѣ эти условія почти не при чемъ [2]).

Я настаиваю на томъ, что первоначальный костюмъ это прежде всего тѣлесная маска, а потомъ уже украшеніе [3])

---

[1]) Что касается чувства стыда, вызываемаго неприкрытіемъ тѣмъ или инымъ способомъ наиболѣе требующихъ того частей человѣческаго тѣла, то первобытный человѣкъ вовсе не сознаетъ и не проявляетъ такого чувства. Это явленіе замѣчается и на послѣдующихъ ступеняхъ развитія человѣчества. Существованіе одежды, взятое само по себѣ отдѣльно, не является абсолютнымъ показателемъ состоянія нравственности и духовныхъ качествъ извѣстнаго народа. Лишь впослѣдствіи, только съ момента появленія у населенія одежды и съ постепеннымъ развитіемъ его духовной и матеріальной культуры, пробуждается въ человѣкѣ то чувство, которое въ современномъ образованномъ обществѣ называется стыдливостью; по преимуществу, впрочемъ, оно внѣшняго характера и составляетъ дѣло привычки. Китаянка старательно прячетъ подъ платье свои изуродованныя ножки. Наша замужняя крестьянка стыдится снять съ головы повязанный платокъ (Б. Ѳ. Адлеръ—«Возникновеніе одежды», стр. 5).

[2]) Впрочемъ нелишнимъ будетъ указать, что «мы вездѣ наталкиваемся на нелюбовь человѣка къ одеждѣ и на предпочтеніе его къ украшеніямъ. Даже сынъ природы—мачехи, чукча, пользуется всякимъ случаемъ, чтобы сбросить свой малахай, а находясь въ юртѣ, онъ снимаетъ всю одежду и остается въ однихъ панталонахъ (передникѣ)» Ibid. стр. 9.

[3]) Б. Ѳ. Адлеръ не идетъ дальше утвержденія, что появленіе украшеній предшествуетъ появленію одежды, какъ-бы развившейся изъ украшеній, умалчивая о значеніи первобытной эстетики.

или защита отъ рѣзкостей температуры, атмосферныхъ осадковъ, пыли и пр. [1]).

Тѣлесная маска!.. И не даромъ монахи прозвали сквозныя прошивки на платьяхъ средневѣковыхъ смиренницъ «щелками дьявола»— «trous du diable». Какъ это психологически вѣрно, мѣтко и остроумно!

Рядомъ съ психологіей маски можно поставить, по моему, только одинъ еще факторъ костюма: сексуальную тенденцію оттѣнять и подчеркивать соблазнительныя подробности своего сложенія. Прикрывается сначала только часть тѣла; и не столько именно ради «интриги», сколько ради волнующаго контраста между прикрытымъ и неприкрытымъ въ цвѣтѣ и формѣ, напр. матовый тонъ одѣянія рядомъ съ лоснящейся кожей или наоборотъ лоснящійся блескъ украшеній рядомъ съ матовой кожей, тонкая, стиснутая тканью талія рядомъ съ полнымъ обнаженнымъ бюстомъ и т. д.

И вотъ случилось нѣчто ложное и вредное: замѣтивъ «паденіе нравовъ» отъ такой произвольной и тонко разсчитанной выставки наготы, власть имущіе, вмѣсто того, чтобы сказать «долой маски, долой пагубная интрига, долой хитрости выставочныхъ рамъ наготы, долой одежды»,— наложили запретъ на самое наготу, на чистую, невинную и полезную наготу, которая ничего другого кромѣ эстетическаго отношенія или умѣренной, здоровой похоти не можетъ вызвать въ нормальномъ человѣкѣ.

Начался стыдъ нагого тѣла, стыдъ ничего общаго съ естественностью не имѣвшій, но, какъ естественная добродѣтель, поощрявшійся государственною властью, убѣжденной въ пагубѣ наготы и потому всѣми средствами старавшейся удержать отъ нея гражданъ, какъ отъ чего-то позорнаго. Вспомнимъ только о тѣлесныхъ наказаніяхъ, сопровождавшихся публичнымъ обнаженіемъ!—дескать смотрите на позоръ обнаженія и проникнитесь чувствомъ этого

[1]) Havelock Ellis (см. его Etudes de psychologie sexuelle) замѣчаетъ, что у нѣкоторыхъ племенъ земного шара однѣ только проститутки носятъ одежду (La pudeur, ч. I).

позора... Но бѣдное человѣчество, въ этомъ мірѣ, гдѣ такъ мало утѣхъ и гдѣ наилучшія изъ нихъ пріѣдаются, вызвало сладость и изъ этого позора, обративъ его въ эротическую манію флагеллянтизма.

Борьба съ наготой вызвала обратные ожидавшимся результаты.

Теперь это какъ будто поняли. Вѣрнѣе—начинаютъ понимать.

Начало XX-го вѣка ознаменовалось побѣдами Айседоры Дунканъ и системы доктора Мюллера.

Если XVIII-ый вѣкъ, въ смыслѣ стиля костюма, «вѣкъ Людовиковъ», XIX-ый—«Имперія», «mille huit cent trente» и «сороковые года», то XX-ому (теперь ужъ ясно) суждено быть «вѣкомъ наготы». Уже теперь вы не найдете маломальски развитой дѣвушки, которая не носила-бы лѣтомъ сандалій на босу-ногу, если только ея нижнія конечности не изуродованы до позора узкой обувью.

Нагота стала въ настоящее время животрепещущею темой какъ гигіены, спорта, такъ и эстетики.

Разумѣется,—позволительно двусмысленно улыбаться, когда въ кафэ-шантанѣ появляется передъ пьяной публикой босоногая дѣва, специфически относящаяся къ цѣнности обнаженія, но нельзя ужъ отнестись теперь иначе, какъ съ вполнѣ серьезнымъ интересомъ къ отрицанію трико уважаемыми артистками и артистами нашихъ большихъ театровъ; по крайней мѣрѣ, если не хочешь прослыть пошлякомъ.

Домоганія артистовъ упрочить наготу тѣла на подмосткахъ сцены вполнѣ понятно и естественно: сцена должна являть намъ прекрасную правду; а что-же лучше олицетворяетъ ее, какъ не эстетически обнаженное тѣло?

Наряду со сценическими дѣятелями не менѣе ратуютъ за наготу въ театрѣ и наши знаменитые художники. Не стану приводить здѣсь содержанія моихъ бесѣдъ со многими изъ нихъ на эту дѣйствительно злободневную тему; замѣчу лишь, что большинство изъ нихъ вполнѣ сочувствуетъ стремленіямъ артистовъ-нюдистовъ. Взгляды нѣ-

которыхъ главарей современной живописи достаточно опредѣленно высказаны въ недавно нашумѣвшихъ газетныхъ интервью.

Казалось-бы все обстоитъ благополучно и ничто не угрожаетъ безмятежной эволюціи наготы на сценѣ.

Однако, это лишь «казалось-бы».

На самомъ дѣлѣ, какъ я уже замѣтилъ, обнаженіе легко можетъ стать предметомъ эксплоатаціи со стороны кафе-шантанныхъ дивъ, въ «искусствѣ» которыхъ большей частью ni foi, ni loi, а коммерческій интересъ скорѣйшаго сбыта живого товара. Уже теперь, какъ кто-то удачно выразился, «нѣтъ такого кабака, гдѣ-бы не шлепали босыя ноги развратницъ на потѣху гурманамъ».

Рядомъ съ наготою эстетическою пустила корни у знамени искусства, нагота порнографическая. Не успѣла еще первая явить всей своей мощи на сценѣ, какъ ее ужъ стали на задворкахъ искусства профанировать и опошлять настолько, что и у артистовъ, и у публики легко можетъ родиться сомнѣніе въ цѣнности культа сценической наготы.

Нелишне замѣтить, что «литература» этого вопроса крайне скромныхъ размѣровъ.

Изъ появившихся въ печати книгъ серіозны лишь увражъ д-ра Витковскаго и Насса «Le nu au theatre», трудъ Норманди «Le nu á l'eglise, dans la rue et au theatre» брошюра д'Эрски «Le nu sur la scene est-il impudique ou artistique», книга Айседоры Дунканъ «Танецъ будущаго» и сборникъ подъ моей редакціей «Нагота на сценѣ».

Все остальное, какъ напр. «Les deshabilles au theatre» Монторгейля и другія книги въ этомъ духѣ абсолютно не содержатъ данныхъ, могущихъ служить литературными источниками.

Сценическая цѣнность наготы.

(По поводу «Вечера красоты» Ольги Десмондъ).

...non infames exerceret corpore ludos
Inter luctantes nuda puella viros.
Проперцій (Ludi Laconum).

И вотъ насталъ день, когда Прекрасная Нагота возмутилась. Границы моря, бани, гимнастическаго зала и лѣчебницы д-ра Ламана показались ей въ концѣ концовъ слишкомъ стѣснительными и она объявила войну за свободу. Честолюбивая, полная сознанія своей силы обаянія, она прежде всего бросила завистливый взглядъ на театральные подмостки и во что-бы то ни стало рѣшила добиться почетнаго мѣста на сценѣ.

Среди артистовъ, художниковъ, докторовъ, писателей и публики она нашла себѣ столько же защитниковъ, сколько и враговъ, и, не унывая, воюетъ себѣ и воюетъ подъ грохотъ аплодисментовъ и свистъ.

По словамъ Пьера Люиса, въ Парижѣ оказалось возможнымъ дать за послѣднее время двѣ тысячи театральныхъ представленій, гдѣ фигурировали нагія актрисы, не вызывая скандала. Полагаю, что такому почтенному ревнителю античной красоты и эротики можно повѣрить на слово: врядъ-ли онъ обчелся и, если не привелось ему побывать на обѣихъ тысячахъ подобнаго рода зрѣлищъ, то ужъ услѣдить за ихъ цифрой онъ, навѣрно, услѣдилъ.

Наличность, стало-быть, успѣха Наготы не подлежитъ сомнѣнію.

Какъ это завелось ужъ изстари, и на сей разъ мы очу-

тились въ хвостѣ Запада; но все-таки очутились,—пріѣхала Ольга Десмондъ и если на нашей улицѣ не настало еще праздника, то ужъ канунъ его безспорно.

Въ сущности говоря, голая женщина отнюдь не свалилась на нашу сцену, какъ снѣгъ на голову. Мы ужъ были подготовлены,—насъ предварительно какъ будто испытывали.

Сначала босыя ноги Артемисъ Колонны, потомъ обнаженныя ноги Айседоры Дунканъ, прекрасной, первой, несравненной и непревзойденной, далѣе голые торсы босоногихъ Ятти-Индра, затѣмъ face nue въ живыхъ картинахъ художника Вещилова, и наконецъ, выражаясь образнымъ языкомъ грѣховодницы-рекламы «Ольга Десмондъ во всей красѣ неприкрытаго тѣла».

Что сказать о ней самой, ея изображеніи живой скульптуры, живыхъ картинъ, объ ея танцахъ?

Прежде всего идея не ея; она только распространительница идей берлинскаго общества «Красоты», преслѣдующаго, съ Карломъ Ванзеловъ во главѣ, задачи идеальной культуры.

Въ смыслѣ выдержанной статуарности, Десмондъ вполнѣ отвѣчаетъ требованіямъ, предъявляемымъ къ натурщицѣ. А ея танцы... Не знаю, но мнѣ кажется, что изъ всѣхъ подражательницъ Дунканъ, которыхъ мнѣ довелось видѣть, это самая легкомысленная. Гдѣ ужъ тутъ искать поэтически вдохновеннаго жеста божественной Айседоры, который А. Л. Волынскій считаетъ за подвигъ искусства, уносящій воображеніе за грань настоящаго, въ безпредѣльныя пространства будущаго! Просто-на-просто—ни техники, ни таланта.

Остается тѣло. Вотъ, пожалуй, единственное, чѣмъ Десмондъ могла претендовать вызвать къ себѣ серьезное отношеніе со стороны критики.

И для меня непонятно, почему изъ нашихъ рецензентовъ никто не коснулся Ольги Десмондъ по существу предложеннаго ею зрѣлища.

Если-бъ я былъ рецензентомъ, я, пожалуй, началъ-бы свою замѣтку приблизительно такъ:

При симметричномъ устройствѣ лица, размѣры тѣла Ольги Десмондъ, согласно Fritch'евскому ключу, вполнѣ нормальны, общая высота выражается въ $7^3/_4$ головныхъ высотъ, середина тѣла приходится на верхнюю часть лобка, ноги, при опредѣленіи Mikulicz'евской осью, идутъ почти въ прямомъ направленіи и лишь немного превышаютъ 3 головныя высоты; далѣе, опираясь на ту-же «антропологическую вѣру», мы должны отмѣтить на ряду съ такими недостатками, какъ недостаточно высокое расположеніе грудей и не слишкомъ тонкое колѣно, такія достоинства, какъ нормально длинныя руки съ ровными, утончающимися къ концу пальцами, мягкій переходъ отъ затылка къ плечамъ, явственно выраженную срединную ложбинку на спинѣ и упругія, круглыя ягодицы.

Если упомянуть на ряду съ изложеннымъ красивыя, съ трудомъ образующіяся кожныя складки при изгибахъ этого юнаго тѣла,—Ольгѣ Десмондъ можно-бы поставить, если не 5 съ крестомъ, то 5 съ минусомъ во всякомъ случаѣ.

Словомъ она-бы смѣло могла намъ подарить часокъ эстетической радости, но... Но бѣда въ томъ, что такую чистую радость можетъ вызвать лишь нагое тѣло, а не голое.

Не знаю, какъ для другихъ, но для меня понятія обнаженности и оголенности не только не совпадаютъ, а прямотаки противополагаются въ эстетическомъ отношеніи. У насъ-же принято (и этой ошибки не чужды даже нѣкоторые изъ нашихъ лучшихъ писателей) смѣшивать эти понятія самымъ прискорбнымъ образомъ. Фонетическое различіе самихъ словъ—дѣло не трудное, а вотъ различіе ихъ содержаній, ихъ оттѣнковъ, понятій ими обнимаемыхъ, т. е. самихъ душъ, въ нихъ живущихъ,—это повидимому для многихъ изъ насъ слишкомъ мудреное дѣло.

Неужели нашъ языкъ ужъ настолько богатъ, чтобы двумъ различнымъ словамъ мы придавали-бы одно и то-же значеніе!

Однако, въ то время, какъ нѣмецъ, напримѣръ, безошибочно ставитъ въ одномъ случаѣ nackt, а въ другомъ

Kahl, мы безразлично употребляемъ такія различныя слова, какъ голая и нагая.

А между тѣмъ дистанція между этими словами огромнаго размѣра.

Слово «голая» отдаетъ запахомъ баннаго вѣника; слово «нагая»—жертвеннымъ ѳиміамомъ.

О нагой женщинѣ я могу вести бесѣду со своей матерью, сестрою, дочерью, не оскорбляя вовсе ихъ чувства цѣломудрія; о голой женщинѣ мнѣ пристойнѣй говорить, закрывши отъ нихъ двери.

Оголенность имѣетъ отношеніе къ сексуальной проблемѣ; обнаженность—къ проблемѣ эстетической.

Несомнѣнно, что всякая нагая женщина вмѣстѣ съ тѣмъ и голая; но отнюдь не всегда и не всякая голая женщина одновременно и нагая.

Какая-то опредѣленная строгость очертаній, какой-то исключительный взглядъ очей, такое, а не иное положеніе, явно-цѣломудренная поза, жестъ, отсутствіе подчеркиванія, безспорность невинности дѣйствія,—словомъ я не сумѣю въ точности передать и исчерпать всѣ тѣ условія, при коихъ достигается моментъ наготы, но я ясно чувствую, когда эти необходимыя для наготы условія соблюдены и когда нѣтъ.

Покровъ наготы поистинѣ волшебный покровъ; ни одно платье такъ не капризно при носкѣ; малѣйшая неосторожность, малѣйшее легкомысліе въ обращеніи съ нимъ,—и волшебный покровъ спадаетъ, наказывая виновныхъ неприличіемъ оголенности, смѣняя уваженье къ нимъ на смѣхъ иль похотливость.

Горе, горе провинившейся! — спадетъ этотъ покровъ и лишь съ большимъ трудомъ потомъ надѣнется. А лучше его нѣтъ на свѣтѣ. И рѣдкое это одѣянье, не всякому оно впору.

Была ли г-жа Десмондъ все время нагая на своемъ «Вечерѣ Красоты»?.. Увы! Непрерывно нагая она была только въ представленіи живой скульптуры и живыхъ картинъ. Были моменты, когда я могъ сказать про себя

то же, что Д. С. Мережковскій про Юліана, созерцавшаго Афродиту-Анадіомену: «душа его освобождалась отъ земной любви. То былъ послѣдній покой, подобный амброзійной ночи Гомера, подобный сладкому отдыху смерти». Потому что были моменты, когда я смѣло могъ сказать про нее то же, что Д. С. Мережковскій про Арсиною, метавшую дискъ: «она стояла чистая, облеченная свѣтомъ, какъ самою цѣломудренною изъ одеждъ». И вдругъ... Вы понимаете ужасъ эстетически настроеннаго человѣка, передъ которымъ лопается на прекрасной женщинѣ эта «самая цѣломудренная изъ одеждъ» подобно гнилому трико?!.

И вотъ я понялъ, что быть нагою большое искусство; здѣсь требуется, при соотвѣтствующемъ матеріалѣ, подлинный талантъ,—талантъ пластики, талантъ мимики вмѣстѣ съ совершенною техникою, въ смыслѣ выработки артистическаго такта, такого tenue, которое мы, не задумываясь, могли бы подвести подъ категорію эстетически-обаятельнаго.

И вотъ такая нагота, нагота—искусство, не только возможна, но и нужна на сценѣ. Чувственно-грубое трико оскорбляетъ насъ тамъ, гдѣ мы хотѣли-бъ отдаться чистому созерцанію цѣломудренно-дѣвственнаго тѣла.

Сценическое искусство, что бы тамъ ни говорили, есть искусство синтетическое; и въ кругъ искусствъ, служащій ему базисомъ, должно быть включено искусство—нагота. Сценическая цѣнность наготы не можетъ вызывать сомнѣній;—она вытекаетъ изъ цѣнности для театра всего истинно-прекраснаго, а таковымъ въ числѣ прочаго всегда считалось, считается и будетъ считаться нагое человѣческое тѣло, отвѣчающее своей структурой, хотя бы и не въ полной мѣрѣ, нашимъ эстетическимъ требованіямъ.

Вмѣстѣ съ Пьеромъ Люисомъ я вполнѣ убѣжденъ, что «авторы и публика, въ большинствѣ, согласны соединить эстетику театра и эстетику музея. Мы увидимъ, какъ будутъ играть въ естественномъ видѣ, съ полной серіозностью, безъ призыва къ вульгарной чувственности, роли,

которыя теперь «предполагаются» голыми: Венеру Вагнера (Тангейзеръ), трехъ дочерей Рейна (Золото Рейна) и много другихъ ролей... И это зрѣлище наготы будетъ достойно посѣщеній серіозной публики».

Но я иду дальше.—Не только нагое тѣло можетъ по праву эстетизма быть выведено на сценѣ, но и голое; послѣднее, однако, разумѣется, только въ извѣстныхъ границахъ и при извѣстныхъ условіяхъ. Т. к. голое тѣло, въ противоположность нагому, заключаетъ въ себѣ нѣчто непріятное для нашихъ высшихъ чувствъ, то допущеніе его въ сценическомъ искусствѣ, какъ и вообще въ искусствѣ, мыслимо только на правахъ «безобразнаго». Вѣдь и безобразное производитъ эстетическое впечатлѣніе! Но для этого требуется, чтобы эстетическое дѣйствіе его было основано на неизбѣжномъ нарушеніи низшей ступени красоты въ пользу высшей. Голое тѣло, какъ «безобразное» въ данномъ случаѣ sui generis, требуетъ для непрерывности эстетическаго наслажденія какого-нибудь противовѣса тому неудовольствію, которое вызываетъ его чувственно-непріятный элементъ. Такимъ противовѣсомъ можетъ быть прекрасное или человѣчески значительное (принципъ І. Фолькельта) или же просто удовольствіе, доставляемое внутреннимъ подражаніемъ (принципъ К. Грооса).

Такимъ образомъ, въ концѣ концовъ, какъ нагое тѣло, такъ и голое допустимо въ серіозномъ театральномъ представленіи; но въ то время, какъ нагое тѣло имѣетъ абсолютную сценическую цѣнность, голому тѣлу должна быть придана лишь условная сценическая цѣнность.

Такъ какъ Ольга Десмондъ, показываясь во время танцевъ умышленно или неумышленно въ голомъ видѣ, не располагала требуемымъ нашимъ эстетическимъ чувствомъ своевременнымъ противовѣсомъ, то и зрѣлище этихъ танцевъ вышло у нея нехудожественнымъ. Данное ею представленіе, какъ сообщили газеты, признано нашей администраціей соблазнительнымъ зрѣлищемъ и повтореніе его въ качествѣ такового запрещено. Соблазнительное зрѣлище...

Развѣ это такъ страшно? Нехудожественное отчасти—да, пожалуй. Но много ли у насъ вообще-то театрально-художественнаго?

Въ концѣ концовъ мнѣ жаль Ольгу Десмондъ.—Искусство наготы такое еще юное. Подождите столь сурово относиться къ его неуспѣхамъ.

Языкъ тѣла.

(Къ выступленію Miss Maud Allan).

Въ 62 году до Р. Х. умеръ знаменитый римскій актеръ Квинтъ Росцій Галлъ, значеніе котораго для сценическаго искусства было громадно; и не потому, что онъ явилъ новые пріемы театральной декламаціи, основалъ школу сценическаго искусства, преподалъ блестящіе по своимъ результатамъ уроки тогдашнимъ юристамъ-ораторамъ, написалъ, наконецъ, обширный трактатъ по теоріи сценическаго искусства, за который былъ названъ «ученымъ» изъ устъ самого Горація... Нѣтъ! главное значенье Квинта Росція Галла въ томъ, что онъ освободилъ лицо актера отъ маски и тѣмъ положилъ начало сценической мимикѣ. Актеръ полнѣе и убѣдительнѣе смогъ говорить о чувствахъ и мысляхъ изображаемаго имъ лица. Болѣе того: явилась возможность передавать зрителю чувства, которыя никакъ не выразить словами.

Но Росцій далъ свободу только личной мимикѣ. Тѣло, за исключеніемъ рукъ, осталось въ рабской одеждѣ, несмотря даже на царственное убранство.

Правда, тогдашніе «мимы» иногда пробовали выразить страсть черезъ нагое тѣло, но при начавшемся упадкѣ нравовъ амфитеатра и обязательномъ, по своей выгодѣ, снисхожденіи сцены ко вкусамъ этой развращенной публики,—нагое тѣло, разумѣется, эксплоатировалось лишь въ сексуальныхъ цѣляхъ. И если можно было говорить здѣсь объ искусствѣ, то ужъ во всякомъ случаѣ не въ высшемъ смыслѣ этого понятія.

Къ тому же это длилось не столь долго, чтобъ установить традицію. Подобная эмансипація тѣла, какъ орудія только сексуальной мимики, на первыхъ же порахъ подверглась порицанію уважаемыхъ «Сенекъ», затѣмъ гоненію, запрещенію и, наконецъ, искорененію аскетическою властью христіанства, такъ кстати подоспѣвшаго на выручку морали.

Первая попытка не удалась. Нагое тѣло, въ качествѣ сценическаго средства, было осуждено, какъ преступленіе. Морали мало дѣла до искусства. Ей въ пору блюсти свои интересы. Поэтому не на данную роль наготы былъ наложенъ запретъ, а вообще на наготу. И приговоръ морали былъ настолько строгъ, настолько безапелляціоненъ, что два тысячелѣтія никто не смѣлъ пытаться реабилитировать нагое тѣло на сценѣ.

Но появилась Дунканъ и... всѣ вспомнили о прекрасной Элладѣ, о забытой цѣломудренной Элладѣ...

«Во всякомъ искусствѣ, вѣщала изумительная Айседора, нагое въ то же время и самое прекрасное. Эта истина общеизвѣстна. Художникъ, скульпторъ, поэтъ—всѣ руководствуются ею... И я намѣрена создать театръ, открыть школу, въ которой бы сто маленькихъ дѣвочекъ изучали мое искусство»... И когда ее спросили о вершинахъ ея искусства, она отвѣтила: «свѣтъ, льющійся на бѣлые цвѣты, это танецъ, который чутко передалъ бы свѣтъ и бѣлизну цвѣтовъ; передалъ бы такъ чисто, такъ сильно, что люди, видѣвшіе его, сказали бы: вотъ движется передъ нами душа, душа, увидѣвшая свѣтъ, душа, почувствовавшая бѣлизну бѣлаго цвѣта». Она разула свои нѣжныя ноги, сняла маску съ выразительнаго, бѣлаго тѣла и заплясала... Запрета не послѣдовало. Напротивъ, мы склонились передъ нею, мы благодарственно склонились предъ тѣломъ, порвавшимъ путы злой одежды и произнесли слова, которыя ей такъ хотѣлось услышать:—«черезъ ея ясновидѣнье и въ насъ вливается ласковое движенье всей природы, возсозданное танцовщицей. Мы чувствуемъ, въ насъ сливаются колебанія свѣта съ представленіемъ сверкающей бѣлизны»...

Всѣ оцѣнили обаяніе пластики нагого тѣла. Но не увѣренъ я, понятно ли всѣмъ все то значеніе, какое суждено имѣть нагому тѣлу, какъ сценическому средству эмоціональной экспрессіи, безотносительно къ пластико-эстетическому моменту такой экспрессіи. Я имѣю въ виду мимику тѣла, безразлично «нагого» или «голаго», т. к. въ драматическомъ искусствѣ, какъ я ужъ указалъ въ статьѣ «Сценическая цѣнность наготы» *), пріемлемо и «голое» тѣло на правахъ «безобразнаго», т. е. при условіи нарушенія низшей ступени красоты въ пользу высшей.

Выявленіе бѣлизны бѣлаго цвѣта, внѣ сомнѣнія, почтенная задача, но въ сценическомъ искусствѣ имѣются еще и другія одинаково почтенныя задачи. Сценическая свѣтопись съ природной неизбѣжностью должна базироваться на контрастѣ свѣтлаго и темнаго. Намъ слишкомъ любы чары драматическихъ контрастовъ, чтобы отречься отъ темнаго. Да наконецъ, какъ нами дознано, чрезъ свѣтлое и темное получаетъ эстетическое оправданіе.

Родэнъ, величайшій скульпторъ нашего времени, изобразилъ «Мыслителя» въ видѣ нагого человѣка; и если бы даже этотъ образъ не былъ преисполненъ красоты и гармоніи прекрасно развитого тѣла, если бы даже въ немъ сквозила жалкая тщедушность, старость или уродливость,— «Мыслитель» былъ бы тѣмъ не менѣе шедевромъ, потому что главное заданіе этой удивительной скульптуры не въ красивости позы размышляющаго человѣка, а въ выраженіи чрезъ каждый мускулъ напряженности думы.

Постигать чрезъ внѣшность внутреннее—вотъ сокровенный лозунгъ всякаго искусства. И наше тѣло слишкомъ цѣнный проводникъ къ нашей душѣ, чтобы отречься отъ него изъ ханжества филистерской морали.

Нѣтъ для меня сомнѣнія въ томъ, что всякій складъ души, не говоря уже про выраженіе эмоцій, представляется во всей желанной полнотѣ лишь чрезъ нагое тѣло. Мужественность, дряхлость, скупость, злость, сантименталь-

*) См. «Театръ и Искусство», 1908 г. № 27.

ность, цѣломудріе, невинность—любой характеръ станетъ явственнѣе на сценѣ, лишь только демаскируется тѣло. Одни только неграмотные, близорукіе или наивные способны утверждать, что «въ банѣ всѣ равны». А что касается сценической экспрессіи эмоцій, то нагота артиста, какъ мы видѣли изъ тѣхъ же представленій Дунканъ, даетъ такой «ключъ къ тайнамъ», что рядомъ съ нимъ другія «средствія» къ проникновенію намъ кажутся громоздкими, а часто и невѣрными.

Я непремѣнно попытаюсь въ интимномъ кругу родныхъ мнѣ по духу искателей инсценировать пьесу, гдѣ дѣйствуютъ лишь души (представляются «нагія состоянія души»), отбросивъ совершенно маскирующія завѣсы одежды. Пусть «представленіе души» предстанетъ наконецъ при подлинно открытомъ занавѣсѣ! Чтобы красивое предстало еще краше, уродливое уродливѣе, жалкое и немощное еще трогательнѣе, властное еще властнѣе, тайное еще таинственнѣе. Я вѣрю искренно, что напримѣръ такая пьеса, какъ «Аглавена и Селизетта» Метерлинка, при абсолютной наготѣ всѣхъ этихъ чистыхъ тѣлъ, служащихъ продолженіемъ лишь душъ, ими хранимыхъ, намъ явится въ какомъ-то новомъ трепетѣ, въ какой-то новой мощи драматическихъ переживаній...

Вчера я видѣлъ Моодъ Элленъ или Модъ Алланъ, какъ ее неправильно у насъ именуютъ.

Ея сценическое воплощеніе Саломеи (Vision) дѣйствительно можно принять за great atraction.

Она мила и выразительна въ своей дѣвичьей наготѣ. По своему красива.—Я говорю лишь про ея искусство; сама же по себѣ она не блещетъ красотой—и ротъ великъ, и носъ неправильный, сутуловата, ноги съ жилами... Я говорю лишь про ея искусство.

Почти что всѣ газеты ее разругали. Но публика напрасно придаетъ серьезное значеніе газетнымъ строкамъ, которыя, въ стремительной гоньбѣ за временемъ, не пишутся со-

гласно правилу «семь разъ примѣрь, а одинъ разъ отрѣжь». Взять хотя бы всѣми уважаемаго критика В. Свѣтлова:—согласно «Биржевымъ Вѣдомостямъ» отъ 20 ноября «Модъ Алланъ... красиво сложенная», а согласно «Биржевымъ Вѣдомостямъ» отъ 23 ноября у нея «не очень красивыя ноги, что уже является серьезнымъ дефектомъ для танцовщицы, въ особенности для «босоножки». Скоро дурнѣютъ въ глазахъ В. Свѣтлова «красиво сложенныя» женщины!.. Но чтобы онъ ни говорилъ про Модъ Элленъ, я не замѣчалъ «не очень красивыя ноги» въ страстной пляскѣ Саломеи.

Вы помните «Явленіе» Густава Моро въ описаніи Гюисманса?—«Убійство совершилось... жестомъ испуга Саломея отталкиваетъ ужасное видѣніе, которое приковываетъ ее на мѣстѣ неподвижно... Она почти голая... на ней надѣты только золотыя вещи, яркіе минералы... между нагрудникомъ и поясомъ выступаетъ животъ, прорытый пупкомъ... Въ безчувственномъ и безжалостномъ изваяніи, въ невинномъ и опасномъ идолѣ являлся эротизмъ, ужасъ человѣческаго бытія... Безобразный кошмаръ душилъ фиглярку, опьяненную вихремъ танца, куртизанку, окаменѣвшую и загипнотизированную ужасомъ».

И Модъ Элленъ была близка къ Густаву Моро и къ Гюисмансу. Она явила на эстрадѣ «пламенную» и «жестокую», «утонченную» и «дикую», «гнусную» и «изящную». Она понравилась... — кричали, вызывали, апплодировали, чествовали...

Въ другихъ «номерахъ» она была слабѣе. Но и тамъ ея душа сумѣла объясниться красиво и изысканно на этомъ гибкомъ и понятномъ всѣмъ народамъ языкѣ живого тѣла.

Я бы навѣрно еще охотнѣе простилъ этой юной артисткѣ многія и многія погрѣшности въ техникѣ, еслибъ она меня не разсердила своей книгой «Моя жизнь и мои танцы», книгой, въ которой она ведетъ начало своихъ танцевъ отъ полотенъ Ботичелли и жестовъ Сарры Бернаръ и ни словомъ не упоминаетъ о своей предшественницѣ—изумительной и никѣмъ непревзойденной Айседорѣ Дунканъ.

Далькрозъ и его школа.

Чудесный вечеръ Жака Далькроза въ Михайловскомъ театрѣ, (ахъ, если-бъ 20 января 1911 г. повторялось почаще!), былъ для меня очень жданнымъ. Я былъ подготовленъ. Я зналъ, что будетъ чудо... Конечно, подготовленный сюрпризъ теряетъ въ вѣсѣ эффекта, но прелесть въ его вкусѣ остается той же. Подготовка началась съ моего посѣщенія въ Москвѣ,—это было еще въ прошломъ посту—урока Е. И. Книпперъ-Рабенекъ. Тамъ у нея—прекрасная школа. Красивая, теплая. Вмѣсто рампы—рядъ бѣлыхъ гіацинтовъ въ глиняныхъ горшкахъ. Кругомъ сѣрыя «сукна» Воздухъ надушенъ сосновой водой. Тихо; вдали отъ шумныхъ улицъ. И сама Рабенекъ такая тихая, увѣренная, знающая. Прекрасное впечатлѣніе. Я пришелъ за матеріалами для своей книги «Нагота на сценѣ», а познакомился попутно съ системой, не знать которой грустное невѣжество. Грустное, потому что пробѣлъ касается эвдемонистическихъ познаній, а что можетъ быть важнѣй для человѣка, какъ не эвдемонистическая проблема!—Каждый мотивъ нашего дѣйствія обусловленъ Судьбой домоганіемъ счастья; цѣль всего, что мы дѣлаемъ—счастье. И вотъ впервые отъ Е. И. я узналъ о замѣчательномъ Далькрозѣ и его свѣтлой магіи ритмической гимнастики. И у нея впервые я увидѣлъ движенія тѣла, освобождающагося отъ косности и хаоса, чтобы стать послушнымъ волѣ къ счастью. Я просто влюбился въ этихъ двадцать молодыхъ москвичекъ, демонстрировавшихъ мнѣ цѣлый часъ упражненія, которыя волшебной силой всепобѣждающаго ритма водворили въ моей

душѣ миръ, чуть-было не нарушенный ихъ обнаженными ногами, такими выхоленными, такими вызывающе-здоровыми...

Лишь только я вернулся въ Петербургъ, какъ чуть не въ тотъ же день получилъ приглашеніе на князя С. М. Волконскаго. Обѣщался докладъ о ритмической гимнастикѣ. Побѣжалъ, чтобы провѣрить Е. И., и остался серіозно доволенъ. Большаго узнать о Далькрозѣ, чѣмъ то, что князь С. М. Волконскій разсказалъ, пожалуй, и отъ самого Далькроза было бы трудно. Очень подробный докладъ. И хорошій докладъ,—скажу съ полнымъ безпристрастіемъ. Однако, другіе не поняли сути... Немудрено!— Когда намъ читаютъ о Гете, о Толстомъ, о Вагнерѣ,—мы знаемъ ихъ, мы можемъ оцѣнить ихъ оцѣнку. Но Далькрозъ? кто его зналъ?

Въ кружкѣ, гдѣ распинался за Далькроза кн. Волконскій, никто ни Далькроза, ни его дѣла не видѣлъ. Улыбались. Думали «увлекся». А князь Волконскій говорилъ о немъ и говорилъ. Прочелъ столько лекцій, потратилъ столько времени на бесѣды, на споры, написалъ такъ хорошо въ «Аполлонѣ», потомъ въ своей книгѣ, что когда, наконецъ, появилось въ газетахъ объявленіе о 20-мъ января, «Петербургъ» бросился къ кассѣ Михайловскаго театра и наполнилъ его въ этотъ чудный вечеръ счастливыми лицами.

Просто не передать впечатлѣнія. Нѣчто удивительное. Повторяю,—я былъ подготовленъ школой Книпперъ-Рабенекъ, потомъ кн. Волконскимъ, потомъ ритмической гимнастикой В. И. Прѣснякова въ нашей школѣ «Стариннаго театра»,—вообще видѣлъ много замѣчательнаго въ своей жизни и у насъ, и на Западѣ,—но *такого* не видѣлъ.

Семь молодыхъ дѣвушекъ, какъ одна, поднимались съ земли, впервые почувствовавъ ритмъ въ сбивчивой сначала импровизаціи на роялѣ своего учителя. И какъ поднимались!—Знать, что такъ свободно и красиво можно просыпаться утромъ на своей постели,—значитъ навѣки

простить часъ восхода солнечнаго, вновь зовущаго душу къ дѣйствительности.

Онѣ шутя побѣждали послѣднія трудности ритма. Три шага обращали равными двумъ ударамъ въ ладоши. Въ одно и то же время ихъ ноги отбивали 6, правая рука—3, лѣвая—2. Пѣли руками мелодію, а ногами аккомпанировали. Пластически являли трехголосный канонъ, потомъ фугу Баха. Дирижировали такъ искусно, что передъ глазами словно мелькали палочки Никиша, Малера, Мотля... Въ сольфеджіо онѣ смѣялись надъ самою невозможностью. Ихъ музыкальная память—загадка для самого Файнштейна... А танцовали съ такой точностью, съ такой психологической осмысленностью, будто каждой изъ этихъ шестнадцатилѣтнихъ было по крайней мѣрѣ лѣтъ сто.

Удивительныя барышни! Онѣ уѣхали, раздразнивъ наши лучшія чувства. Тяжеле стали ноги прохожихъ, неуклюжими руки возлюбленной, досаднымъ неслухомъ наше собственное тѣло.

Стало еще грустнѣе.

И съ завистью несется мысль по направленію къ Дрездену, туда, къ его живописнымъ окрестностямъ, среди которыхъ въ чудесномъ «Hellerau», далекомъ отъ столичной суеты, стоитъ, окруженный лѣсами Дворецъ Ритмической Гимнастики Жака Далькроза, гдѣ такія же милыя, властныя, здоровыя, веселыя, умѣлыя и счастливыя дѣвушки рѣзвятъ свои босыя ноги подъ чарующія импровизаціи своего новаго крестнаго отца, подъ музыку, которая снимаетъ съ ихъ обнаженныхъ плечъ духъ тяжести, радуетъ сердце, придаетъ гибкость тѣлу и крылья ступнямъ.

Понятно, что если такія существа нужны для жизни, для каждаго мига нашего воспріятія окружающаго, то какова же потребность въ нихъ для искусства, для театра, въ которомъ музыка движеній еще важнѣе, чѣмъ музыка рѣчи.

Вѣдь то, что въ области сценическаго ритма дѣется сейчасъ въ театрѣ, настоящій кошмаръ въ сравненіи съ тѣмъ, что должно въ немъ дѣяться. Аритмичность, парикмахерская «граціозность», безпомощность въ шагѣ, въ

maintien, quasi—аристократизмъ, на самомъ дѣлѣ, пошехонской жестификаціи, шаблонъ, набившій оскомину, развязность, выдающая себя за вдохновеніе, жестъ отъ нутра, т.-е. та глупость, дальше которой идти некуда, словомъ—безобразіе, о которомъ просто неприлично говорить въ эстетически-порядочномъ обществѣ.

И всего этого не будетъ!

Подумать только, что всего этого не будетъ! Просто не вѣрится, а вѣдь это такъ. Недалеко то время, когда режиссеръ, принимая артиста на сцену, прежде всего потребуетъ у него свидѣтельства объ окончаніи курса ритмической гимнастики. Нѣтъ свидѣтельства,—нѣтъ входа на сцену, нѣтъ тебѣ рампы—помощницы, нѣтъ тебѣ публики.

«Отъ ошибокъ къ правилу, отъ нарушеній къ закону, путями смутнаго исканія,—изъ глухихъ зарослей современнаго искусства я вышелъ на чистую поляну Дрезденской Школы Ритмической гимнастики Жака Далькроза. Передъ музыкальными картинами, передъ пластическими гимнами, въ сочетаніи временного съ пространственнымъ, сливавшими радости зрительныя съ слуховыми, я понялъ, что я прикоснулся къ корнямъ того искусства, въ которое хочетъ войти человѣкъ; не того искусства, которому онъ подчиняетъ у природы взятый и умерщвленный матеріалъ,—краску, дерево, мраморъ, звукъ,—а того, въ которомъ онъ самъ, живой, съ плотію и кровію своею, изъ жизни входитъ и въ которомъ, вырванный изъ безпорядка, онъ, хотя краткія мгновенія, живетъ и движется, и дышетъ по закону Ритма»...

Вотъ, что пишетъ въ предисловіи къ своей книгѣ «Человѣкъ на сценѣ» князь С. М. Волконскій, привезшій къ намъ Далькроза и его учениць, чье искусство—свѣтлая радость сегодняшняго дня и большое обѣщаніе на завтра.

Бросьте же газеты, карты и пирушки, Господа Русскіе Актеры, чтобы свѣжими взять въ руки эту нужную вамъ книгу, прекрасную, несмотря на всѣ ея несовершенства стилистическія и научно-критическія.

КН-ВО „ПРОМЕТЕЙ“, С.-П.Б., ПОВАРСКОЙ, 10.

„ПРОМЕТЕЙ“

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СБОРНИКИ.

Избранныя произведенія современной русской литературы.

Книга первая.

Яблочковъ, Г. Операція. Гибель «Звѣзды».—Аникинъ, С. Молотьба. — Сургучевъ, И. Ванькина молитва. Родители. — Садовской, Б. Яблочный царекъ.—Никандровъ, Н. Береговой вѣтеръ.—Вознесенскій, Ал. Стихотворенія.—Верхоустинскій, Б. Во лѣсяхъ. — Гринъ, А. Островъ Рено. Проливъ бурь. — Премировъ, М. Кабакъ. — Карповъ, Н. Стихотвореніе. — Ауслендеръ, С. Гапсъ Вреденъ . . . . . 318 страницъ. Цѣна 50 к.

Книга вторая.

Прибой, А. По темному.—Никандровъ, Н. Во всемъ дворѣ первая.—Сургучевъ, И. Сосѣдка.— Яблочковъ, Г. Старикъ Пѣтуховъ. — Измайловъ, А. Бѣлый дурманъ. — Треневъ, К. Владыка. . . . . Цѣна 50 к.

„Идея «Прометея» безусловно удачна... Шансы на успѣхъ сборниковъ очевидные, вѣскіе...“

И. ГУРВИЧЪ. („Вѣстникъ Литературы“).

„Въ сборникѣ «Прометей» читатель встрѣчаетъ произведенія слова, отмѣченныя несомнѣнной печатью яркаго таланта...“

„ВЯТСКАЯ РѢЧЬ“.

„Цѣлью книг-ва является—дать хрестоматіи современной русской литературы... Дешевая цѣна сборниковъ обезпечитъ имъ широкое распространеніе въ массахъ...“

„ЗАВѢТЫ“. А. КРАТОВЪ.

КН-ВО „ПРОМЕТЕЙ“, С.П.Б., ПОВАРСКОЙ, 10.

ДЖЭКЪ ЛОНДОНЪ

Собраніе сочиненій съ предисловіемъ

ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА.

Томъ I. Морской волкъ. Романъ. Ц. 1 р. 25 к.
„ II. Обреченные. Игра. Ц. 1 р.
„ III. Вѣра въ человѣка. Разсказы. Ц. 1 р.
„ IV. Приключенія рыбачьяго патруля. Ц. 1 р.
„ V. Сынъ волка. Лунный ликъ. Ц. 1 р.
„ VI. Голосъ крови. Повѣсть. Ц. 1 р.
„ VII. Сынъ Солнца. Романъ. Ц. 1 р. 25 к.
„ VIII. Дочь Снѣговъ. Романъ. Ц. 1 р.
„ IX. Бѣлый Клыкъ. Повѣсть. Ц. 1 р.
„ X. Мартинъ Идэнъ. Романъ. Ц. 1 р. 50 к.
„ XI. До Адама. Повѣсть. Ц. 1 р.
„ XII. Приключеніе. Романъ Ц. 1 р. 25 к.
„ XIII. Когда боги смѣются. Разсказы. Ц. 1 р.
„ XIV. Любовь къ жизни. Ц. 1 р.
„ XV. Мои скитанія. Ц. 1 р.
„ XVI. Дѣти тропиковъ. Ц. 1 р.

Чудесный талантъ!.. Въ Джэкѣ Лондонѣ я люблю его спокойную силу, твердый и ясный умъ, гордую мужественность... И молодому Джэку Лондону принадлежитъ славное мѣсто среди сильныхъ. Талантъ его свѣжъ и проченъ, выдумка богата, опытъ огроменъ.

ЛЕОНИДЪ АНДРЕЕВЪ.

... Экзотическія повѣсти Джэка Лондона производятъ чарующее, неотразимое впечатлѣніе.

А. КУПРИНЪ.

Въ лицѣ Лондона мы имѣемъ дѣло съ крупно одареннымъ художникомъ, истиннымъ поэтомъ «Божіею милостію». Отъ души привѣтствуемъ переводъ бодрыхъ, здоровыхъ, ясныхъ разсказовъ Джэка Лондона.

„СОВРЕМЕННЫЙ МІРЪ“.

КН-ВО „ПРОМЕТЕЙ“, С.П.Б., ПОВАРСКОЙ, 10.

УПТОНЪ СИНКЛЕРЪ

Собраніе сочиненій въ 4 томахъ.

Томъ I. Испытанія любви. Романъ. Ц. 1 р. 50 к
„ II. Джунгли. Романъ. Ц. 1 р.
„ III. Деньги. Романъ. Ц. 1 р.
„ IV. Царь Мидасъ. Романъ. Ц. 1 р. 25 к.

Исторія литовской эмигрантской семьи, всѣ силы и соки которой съ правильностью машины, съ непреложностью рока высасываетъ крупный капиталъ,—описана въ романѣ «Джунгли» не только глубоко-трогательно, но и потрясающе-ярко.

Картины боенъ мясного треста въ Чикаго, царящая здѣсь наглость и холодная жестокость, вызвали, какъ извѣстно, въ Америкѣ сильное движеніе противъ трестовъ и, какъ *слѣдствіе романа, появился даже спеціальный парламентскій актъ.*

Неожиданными для американскаго писателя были страстная горечь и неукротимый гнѣвъ, проникающіе «Джунгли»,—и въ этомъ главная красота романа.

Но еще пышнѣе, еще ярче развернулся талантъ Синклера въ «Испытаніяхъ любви».

Нѣтъ возможности даже приблизительно передать все очарованіе этой странной книги, но такія страницы, какъ моментъ рожденія у Тирсиса ребенка или убійство оленя въ лѣсу, или скитальчество въ палаткѣ у озера,—эти страницы и многія другія написаны истиннымъ художникомъ слова, которому вѣдома великая тайна творчества, его обаяніе и высокая радость.

«Рѣчь», 25 іюня 1912 г. **Л. Василевскій.**

Романъ этотъ («Джунгли») переведенъ на всѣ языки. Весь читающій міръ захваченъ этой простой исторіей переселенческой литовской семьи, постепенно распадающейся и погибающей, какъ путникъ въ непрохо- димой чащѣ джунглей, въ дебряхъ безпросвѣтнаго, тяжелаго труда, полуживотнаго существованія и полнаго безправія, бьющейся, какъ рыба въ сѣтяхъ, въ паутинѣ жестокости и эксплоатаціи, изъ которой ткутся богатства американскихъ милліардеровъ. «Джунгли»—лучшій изъ романовъ Синклера.

«Современное Слово», 31 марта 1912 г.

КН-ВО „ПРОМЕТЕЙ“, С.П.Б., ПОВАРСКОЙ, 10.

ВОЙНИЧЪ, Е.

ОВОДЪ. Романъ изъ жизни Италіи XIX вѣка. Переводъ съ англійскаго З. А. Венгеровой. 4-е изданіе. 320 стр. Ц. 75 к.

«Яркій, сильный увлекательный романъ... весь проникнутый дыханіемъ свободы»... Онъ возвратилъ насъ къ тому настроенію, при которомъ героизмъ становится возможнымъ и обычнымъ. Страшны его коллизіи, гдѣ любящій отецъ вынужденъ осудить на смерть только что найденнаго сына. Но это не трагедія личныхъ страстей, это роковое столкновеніе міровоззрѣній, для котораго нѣтъ примиряющаго синтеза. Участникамъ этой великой борьбы романъ Войничъ даетъ живое вдохновеніе; тѣмъ, кто въ силахъ быть лишь ея наблюдателемъ онъ сообщаетъ горячее сочувствіе,—уваженіе къ созидающему, труду живыхъ и преклоненіе передъ памятью павшихъ». «Прекрасный переводъ З. А. Венгеровой и изящная внѣшность изданія дополняютъ общее благопріятное впечатлѣніе.

«Русск. Богатство», «Русск. Вѣд.», «Наши Дни». «Ам. Край».

• • •

КАРЕНИНЪ, В. Муся. Романъ. Изданіе второе. Ц. 1 р. 50 к.

• • •

ОЛИГЕРЪ, Н. Разсказы. Т. I. Ц. 1 р.—Т. III. Ц. 1 р. 25 к.

• • •

ѲЕДОРОВЪ, А. За океанъ. Съ иллюстраціями. Ц. 1 р.

• • •

ВОЛИНЪ, Ю. Разсказы. Изданіе 3-е. Ц. 1 р.

• • •

ФРАНЦОЗЪ, К. Борьба за право. Романъ. Ц. 50 к.

• • •

ЭРКМАНЪ-ШАТРІАНЪ. Исторія одного крестьянина. Перев. Анненской и Богдановичъ. Ц. 75 к.

• • •

ЗОЛЯ, Э. Углекопы. Романъ. Ц. 60 к.

• • •

СБОРНИКЪ ПАМЯТИ В. В. СТАСОВА.

Подъ редакціей С. А. Венгерова. Роскошное иллюстрированное изданіе. Иллюстраціи работы художниковъ Е. Бемъ, И. Гинцбурга, В. Матэ, И. Рѣпина и др. Статьи Л. Н. Толстого, С. А. Венгерова, М. Горькаго, Антокольскаго.

КН-ВО „ПРОМЕТЕЙ“, С.П.Б., ПОВАРСКОЙ, 10.

ФРИДРИХЪ НИЦШЕ.

Такъ говорилъ Заратустра. Переводъ Ю. М. Антоновскаго. Изданіе 4-е. Ц. 1 р. 25 к.

Русскій читатель имѣетъ, наконецъ, не только полный, но и строго литературный переводъ книги, проведшей глубочайшую борозду въ душѣ современнаго человѣка.

А. ВЕРГЕЖСКІЙ. «Рѣчь». (25 янв. 1907 г., № 20).

Автобіографія. Ессе Homo. Полный переводъ съ нѣмецкаго подъ редакціей и съ предисловіемъ Ю. М. Антоновскаго. Цѣна 1 руб.

По снятіи ареста поступила въ продажу автобіографія Фридриха Ницше «Ессе homo», въ изданіи «Прометея», подъ редакціей и съ предисловіемъ Ю. Антоновскаго, небезызвѣстнаго русскаго перевдчика Ницше.

Книга эта никогда не переводилась въ Россіи съ нѣмецкаго подлинника, и самый подлинникъ этотъ составляетъ теперь библіографическую рѣдкость.

Готовый уйти изъ жизни, жертва уже безжалостно надвигающагося безумія, великій геній, теряющій разсудокъ, пишетъ одну изъ книгъ, гдѣ манія величія, переливающаяся въ истинную сатанинскую гордость, превосходитъ все, что только появлялось въ литературѣ на протяженіи 19-ти вѣковъ.

Сокрушающей маніей величія вѣетъ отъ самыхъ названій главъ этой книги: «Почему я такъ мудръ», «Почему я такъ уменъ», «Почему я пишу такія хорошія книги» и т. д.

— Я самъ еще не своевременъ,—нѣкоторые рождаются послѣ смерти. Нѣкогда нужны будутъ учрежденія, гдѣ будутъ жить и учить, какъ я понимаю жизнь и ученіе; будутъ, быть можетъ, учреждены особыя каѳедры для толкованія «Заратустры». Кто беретъ въ руки мою книгу, тотъ оказываетъ себѣ самую рѣдкую честь... Кто думалъ, что онъ что нибудь понималъ у меня, тотъ дѣлалъ изъ меня нѣчто подобное своему образу...

Но изумительно интересна, при всемъ томъ, эта послѣдняя книга генія, написанная наканунѣ безумія. Ницше перебираетъ здѣсь всѣ свои сочиненія и комментируетъ ихъ такъ, какъ это сдѣлали нашъ Гончаровъ или Альфонсъ Додэ. Многое темное становится послѣ ея прочтенія яснымъ. Все-таки комментарій писателя о самомъ себѣ лучше многотомныхъ изслѣдованій чужой души.

А. ИЗМАЙЛОВЪ. «Русское Слово». 4 февраля 1912 г.

Появленіе этой книги, вначалѣ арестованной, неизвѣстно, по какимъ соображеніямъ, а нынѣ освобожденной отъ ареста, слѣдуетъ живѣйшимъ образомъ привѣтствовать. Русскіе читатели, которыхъ такъ высоко ставилъ въ своемъ мнѣніи Ф. Н., отнесутся, конечно, къ этой книгѣ съ такимъ же интересомъ, какъ къ остальнымъ произведеніямъ геніальнаго мыслителя. Тѣмъ болѣе, что, какъ справедливо замѣчаетъ Ю. М. Антоновскій, «Автобіографія Ницше является важнымъ пособіемъ къ пониманію творца Заратустры». Дѣло въ томъ, что автобіографія Ницше не является обычнымъ жизнеописаніемъ: «родился тогда-то, учился тамъ-то и т. д.», но представляетъ собою исторію эволюціи духа великаго философа, написанную имъ самимъ. Съ большою подробностью останавливается онъ на главнѣйшихъ своихъ сочиненіяхъ «По ту сторону добра и зла», «Такъ говорилъ Заратустра», «Сумерки идоловъ», «Вагнеръ, какъ явленіе» и др.

При свѣтѣ собственнаго истолкованія автора эти сочиненія пріобрѣтаютъ новый интересъ, а нѣкоторыя, недостаточно ясныя мѣста ихъ, становятся понятными.

«Всеобщій журналъ» 1912 г. Январь № 1

АБРАМОВИЧЪ, Н. Человѣкъ будущаго. Очеркъ философской утопіи Фр. Ницше. Ц. 50 к.

Авторъ беретъ ученіе Ницше лишь въ тѣхъ его чертахъ, изъ которыхъ слагается болѣе или менѣе стройная утопическая система будущаго. Идеи этой утопіи разбросаны у Ницше повсюду, но цѣльной, законченной схемы въ его сочиненіяхъ не имѣется. Авторъ стремится въ своемъ очеркѣ къ посильному разрѣшенію задачи сведенія къ единству и послѣдовательному цѣлому идей о царствѣ будущаго, выраженныхъ въ различныхъ афоризмахъ Ницше—очеркъ выполняетъ поставленную авторомъ цѣль.

(«Русскія Вѣдомости», 1 іюля 1908 г.).

КН-ВО „ПРОМЕТЕЙ“, С.П.Б., ПОВАРСКОЙ, 10.

Н. И. КАРѢЕВЪ.

Т. I. Исторія съ философской точки зрѣнія. Ц. 1 р. 25 к.
„ II. Философія исторіи въ рус. литературѣ. Ц. 1 р. 50 к.
„ III. Критика экономическаго матеріализма. Ц. 1 р. 50 к.

НИСЪ, Э. Основныя черты современнаго массонства. (Современныя идеи и франкъ-массонство.) Ц. 1 р.

ЛИНДОВЪ, Г. Великая французская революція. Ц. 50 к.

Книга написана очень популярно и доступно, предназначается для читателя сравнительно невысокаго образовательнаго уровня и можетъ имѣть широкое распространеніе. Авторъ изображаетъ причины революціи. Въ текстѣ приведены полностью «декларація правъ человѣка и гражданина» и почти полностью «манифестъ равныхъ», «анализъ доктрины Бабефа, народнаго трибуна».

(«Образованіе». Мартъ. 1907 г.).

БѢЛИНСКІЙ, В. Письмо къ Гоголю. Ц. 10 к.

БАЗАРОВЪ, В. На два фронта. Ц. 2 р.

ВАНДЕРВЕЛЬДЕ, Э. Соціализмъ и сельское хозяйство. Курсъ лекцій, читанный въ народномъ университетѣ въ Брюсселѣ. Ц. 50 к.

РУССО, Ж. Ж. О причинахъ неравенства. Ц. 75 к.
„ „ „ О вліяніи наукъ на нравы. Ц. 30 к.

ШТИРНЕРЪ, МАКСЪ. Единственный и его собственность. Изд. комментированное, подъ редакціей С. А. Венгерова. Часть I. Ц. 1 р. 25 к.—Ч. II. Ц. 2 р.

ПРИШВИНЪ, М. У стѣнъ града невидимаго. Ц. 75 к.

КН-ВО „ПРОМЕТЕЙ“, С.П.Б., ПОВАРСКОЙ, 10.

С.А.ВЕНГЕРОВЪ.

Собраніе сочиненій.

Томъ I. Героическій характеръ русск. литературы. Ц. 1 р.
„ II. Писатель-гражданинъ Гоголь. Ц. 1 р. 25 к.
„ III. Константинъ Аксаковъ. Ц. 1 р. 50 к.
„ V. Дружининъ, Гончаровъ, Писемскій. Ц. 1 р. 50 к.

Въ чемъ очарованіе русск. литературы XIX вѣка Ц. 15 к.

Русская поэзія. (1333 стр. съ 23 портретами). Ц. 8 р.

Критико-біографическій словарь русскихъ писателей и ученыхъ. Въ шести томахъ. Ц. 17 р. 50 к.

Бѣлинскій, В. Г. Полное собраніе сочиненій подъ редакціей и съ примѣчаніями С. А. Венгерова. Вышли изъ печати 1—10 т. Ц. каждаго тома 1 р. 75 к.

ВѢТРИНСКІЙ, Ч.

ГЕРЦЕНЪ. Съ 20 иллюстраціями, біографіей и библіографіей. 532 страницы. Ц. 3 р.

„... Книга г. Вѣтринскаго—первая попытка дѣйствительно серьезной работы о жизни и литературныхъ произведеніяхъ Герцена. Все, что имѣлось до сихъ поръ, писано было въ такую эпоху, когда о Герценѣ приходилось говорить эзоповскимъ языкомъ... Г-нъ же Вѣтринскій говоритъ почти полнымъ голосомъ, и потому теперь на вопросъ, что есть въ русской литературѣ о Герценѣ, можно смѣло указать на его книгу“.
(„РѢЧЬ“, августа 1908 г. № 187).

ОБЩЕДОСТУПНЫЕ ОЧЕРКИ О
жизни и дѣятельности русскихъ писателей.
Бѣлинскій, Некрасовъ, Гоголь, Тургеневъ.
Цѣна каждаго выпуска 20 к.

КН-ВО „ПРОМЕТЕЙ“, СПБ., ПОВАРСКОЙ, 10.

ИВАНОВЪ-РАЗУМНИКЪ.

Томъ I. Литература и общественность . Ц. 1 р. 25 к.
Вѣчныя цѣнности.—Н. К. Михайловскій.—Жизнь и теорія.—«Народъ» и «интеллигенція».—Марксистская критика.

Томъ II. Творчество и критика . . . . . Ц. 1 р. 25 к
Талантливое сочинительство. — Еще о смыслѣ жизни.—Великій Панъ (М. Пришвинъ).—Алексѣй Толстой № 2-й.—Творчество А. Ремизова.—Мертвое мастерство (Д. Мережковскій).—Юродивый русской литературы (В. В. Розановъ).

Томъ III. Великія исканія . . . . . Ц. 1 р. 25 к.
Виссаріонъ Григорьевичъ Бѣлинскій.

Томъ IV. Левъ Толстой . . . . . Ц. 1 р. 25 к.

НЕСТОРЪ КОТЛЯРЕВСКІЙ.

РЫЛѢЕВЪ. Съ иллюстраціями . . Ц. 1 р. 25 к.

Содержаніе. Роль поэзіи въ событіяхъ 14 декабря 1825 г.—Дѣтство Р.—Воспитаніе въ корпусѣ.—Чтеніе и мечты.—Походная жизнь Р. за границей.—Жизнь въ полку на родинѣ.—Женитьба, выходъ въ отставку и переѣздъ въ Петербургъ.—Первые поэтическіе опыты.—Ода «Къ Временщику» и первый успѣхъ.—Жизнь въ Петербургѣ, рѣзкія проявленія темперамента.—Служба въ палатѣ уголовнаго суда.—Р. въ кружкахъ литераторовъ.—Изданіе «Полярной Звѣзды» и Р. въ роли критика.—Лирическіе стихи на гражданскую и политическую тему.—«Думы» и отзывы о нихъ критики. — «Войнаровскій».—Послѣдніе годы жизни.—Вступленіе Р. въ сѣверное общество и работа въ немъ.—Политическіе взгляды и планы Р.—День 14 декабря.—Жизнь въ равелинѣ.—Послѣдніе стихи.—Приговоръ суда.—Казнь.—Личность Р. Императоръ Николай I о Рылѣевѣ.

КН-ВО „ПРОМЕТЕЙ“, С.П.Б., ПОВАРСКОЙ, 10.

ИВ. ВОЛЬНОВЪ.

ПОВѢСТЬ О ДНЯХЪ МОЕЙ ЖИЗНИ.

Крестьянская хроника. П. 1 р. 25 к.

Отзывы печати. Повѣсть яркая, глубоко волнующая, захватывающая силой и правдивостью художественнаго изображенія деревенскаго міра... Ив. Вольновъ далъ намъ изображеніе деревенскаго міра, рѣдкое по силѣ и яркости. Есть образы незабываемые, есть потрясающія страницы, трогательныя до слезъ...

Іюль, 1913 г. „РУССКОЕ БОГАТСТВО“.

Мучительное очарованіе заключено въ этой книгѣ. Читать ее тяжело, мѣстами нестерпимо, а отказаться невозможно.

„РѢЧЬ“—10 іюня 1913 г. С. Ауслендеръ.

Не хочется передавать содержанія этой книги, этой необыкновенной книги. Да и не передать, п. ч. душа этой книги не во внѣшнемъ содержаніи, п. ч. корни ея сокрыты глубоко.

„ДЕНЬ“—17 іюня 1913 г.

Крестьянская хроника г. Вольнова является безусловно выдающимся произведеніемъ. Она написана съ необычайной простотой и искренностью, съ красивой и скромной правдивостью и точностью. Мѣстами, благодаря этой простотѣ и правдивой искренности, нѣкоторыя страницы хроники положительно обращаются въ трагедію, сдѣланную большимъ художникомъ, трагедію незабываемую, трагедію высокой жуткости.

„СОВРЕМЕННОЕ СЛОВО“—30/II—13 г. Ал. Ожиговъ.

При многихъ внѣшнихъ недостаткахъ, при предвзятой грубости общаго тона и нѣкоторой склонности автора сгущать темныя краски, повѣсть г. Вольнова выдѣляется въ ряду книгъ, посвященныхъ деревенскому быту, и свидѣтельствуетъ о присутствіи у автора несомнѣннаго художественнаго дарованія.

„НОВОЕ ВРЕМЯ“—6 іюля 1913 г.

Книгу долженъ прочитать каждый русскій человѣкъ, онъ (Вольновъ) сдѣлалъ ею хорошее, нужное дѣло.

„РОССІЯ“—3 іюля 1913 г.

КН-ВО „ПРОМЕТЕЙ“, С.П.Б., ПОВАРСКОЙ, 10.

КЕЛЛЕРМАНЪ

Собраніе сочиненій въ 4-хъ томахъ.

Переводы: З. Журавской, А. Даманской, Б. Бычковскаго.

Томъ I. Идіотъ. Романъ. Ц. 1 р. 50 к
„ II. Море. Романъ. Ц. 1 р.
„ III. Ингеборгъ. Романъ. Ц. 1 р.
„ IV. Туннель. Романъ. Ц. 1 р. 25 к.

Въ духѣ и стилѣ Кнута Гамсуна выдержана эта книга („Море“). Островъ моряковъ напоминаетъ тотъ Шекспировскій островъ, на которомъ обиталъ безобразный Калибанъ... Въ этомъ „пріятномъ міркѣ“ люди нерѣдко теряютъ Божій образъ и подобіе... И все-таки это больше жизнь, чѣмъ та, которую ведемъ мы... Изъ этой дикости... Келлерманъ создалъ нѣчто своеобразное и увлекательное, слилъ пейзажъ и человѣческія фигуры въ одну причудливую картину...

Ю. Айхенвальдъ.

Вся книга о морѣ, это—зовъ, кличъ, на который хочется откликнуться изъ плѣна культурныхъ городовъ...

— Викарій Грау (герой романа „Идіотъ“) напоминаетъ многими чертами князя Мышкина... Вся эта книга пронизана лунной тишиной, тихимъ лунатичнымъ безумiемъ и прозорливостью... Книга прочитана, и въ сердцѣ тихая печаль... Романъ „Ингеборгъ“—это книга о молодости и весеннемъ безумiи, о любви и знойныхъ страданіяхъ, и счастьѣ, которое дѣлаетъ „мудрымъ и добрымъ“.

— Кто разъ заглянулъ въ творческій ликъ такого поэта, какъ Келлерманъ, тотъ благодарно и навсегда удержитъ его въ своей памяти.

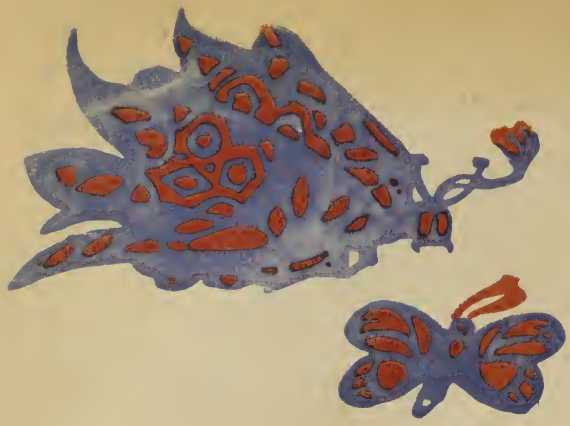
А. Даманская.

„Идіотъ“ это пѣснь любви, готовой на подвигъ и самопожертвованіе, любви дѣятельной и творческой, которой, можетъ быть, держится міръ.

— „Туннель“—гимнъ бодрому, здоровому культурному труду.

— Бернгардтъ Келлерманъ—одинъ изъ самыхъ талантливѣйшихъ нѣмецкихъ беллетристовъ, блестящій художникъ слова... Всѣ произведенія К.,—это сплошное словословіе бытія, нескончаемый псаломъ сердца, патетическая симфонія Духа и Разума.

„Одесская Жизнь“.



UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 072383935

Цѣна 1 р. 50 к.